حديث الشهر

كله عن المسرح

حديث الشهر فى هذه المرة كله عن المسرح . وليس الذنب فى هذا ذنبى ، وإنما هو ذنب الحوادث التى تتحرك الآن فى هذا الاتجاه .

أم ترى هو وهمٌ يستبدُّ بى ، فيجعلنى أرى المسرح حيثما وجهت نظرى ، وسرحت فكرى ؟ !

لم يكن وهماً — مع الأسف — أن الممثل العربى الكبير جورج أبيض مات فى الشهر الماضى . مات وهو يتمنى لو أن ساقيْه الكليلتين استطاعتا أن تحملاه مرة أخرى وتمكِّناه من أن يعتلى خشبة الأوبرا ولو للمرة الأخيرة .

كان أول ما قدمنى لفن جورج أبيض تسجيل لجزء من أحد أدواره الخالدة ، هو دور ماكبث ، فى ترجمة مطران القوية التأثير . استمعت إلى هذا التسجيل على اسطوانة كانت محطة الإذاعة تذيعها فى الثلاثينات ، وأنا بعدُ يافع سهل الانطباع ، فأعجبت بالدور ، وبالأداء ، وبالكلمات ، ورسخت جميعاً فى ذهنى ؛ حتى لأستطيع الآن ، وبعد كل هذه السنين ، أن أرددها دون جهد .

وكبرت ، وعرفت ما كان من فضل جورج أبيض على فن التمثيل ، وعلى أجيال متعددة من الممثلين والممثلات . وأحسست ، وأنا أسير منذ أيام فى جنازته ، وسط جمع غفير من فنانى المسرح والسينما والأدب ، أن حفاوتنا — شعباً وحكومة — بالفن والفنانين تزداد يوماً بعد يوم ؛ لقد سار فى الجنازة ممثلون لوزارة الثقافة ، وعدد كبير من المثقفين ، الذين كان أجدادهم يعتبرون فن التمثيل معرَّة ، وشباب من الممثلين بينهم عدد كبير لم يرَ فنَّ جورج أبيض ، ولم يقع تحت تأثيره ، وإنما جاء يكرِّم المسرح والتمثيل فى شخص الفنان الراحل .

وطوال سير الجنازة لم أنقطع عن التفكير فى الطريقة التى قدمتنى بها الحوادث إلى فن جورج أبيض . عرفته صوتاً أول ما عرفته . ولن تستطيع الأجيال القادمة أن تعرفه إلا صوتاً وصورة ، وذكراً فى كتاب . أما كانت الصورة تكمل ، وتزداد تفاصيلها لو أننا احتفظنا بمزيد من تسجيلاته وصوره ، وآثاره الشخصية ؟ بل أما كانت صورة المسرح فى حوالى نصف قرن تكون أكمل وأدق لو أننا جمعنا كل الآثار الشخصية لفنانينا المسرحيين ووضعناها فى متحف ، مرتبة ومبوبة ومشروحة ، بحيث يدخل المتفرج هذا المتحف ، فيلمُّ فى غضون ساعة أو نحوها ، بالخطوط الرئيسية لتطور المسرح عندنا ، عن طريق معروضات من المسرحيات والملابس ، ورقاع الدعوات ، والبرامج وغير ذلك مما يخلفه لنا الجيل بعد الجيل من المسرحيين ؟

مولد مسرح جديد

وذهبت من أيام أشهد عملية تحويل سينما حديقة الأزبكية إلى مسرح صيفى ؛ كان العمال يعملون بنشاط على ضوء مصابيح الكيروسين ، ليتمّ افتتاح المسرح فى أول الشهر الحالى . وكان المكان فى فوضى شاملة ؛ الحيطان غير مطلية ، وقطع الخشب — القديم والجديد — متناثرة هنا وهناك . وغرف الممثلين والممثلات مظلمة ، لا ندخلها إلا إذا سبقتنا أعواد الكبريت ..

وطار بى الخيال إلى ما يكون من أمر هذا المسرح :

بعد أيام ستعمره عشرات المئات من وفود النظارة . سترن فيه الضحكات ، وقد تنهمر فيه الدموع . ستضئ غرف الممثلين والممثلات ، وستتحرك فيها الآمال ، وتحيا على خشبة المسرح أشباح تخرج إلى الوجود كلما أظلمت القاعة وأضاءت أنوار الخشبة . سيسعى المؤلفون بنتاج عقولهم وأرواحهم إلى هذا المكان ، ليروا كيف تتجسد الأفكار وتحيا الشخصيات التى عمرت أفئدتهم ، وسكنت أرواحهم حتى العذاب ، بالاختصار ستقوم حياة هنا ، ما كانت لتقوم ، لولا إرادة أرادت لهذا المكان أن ينبض من جديد .

ونظرت إلى نفر من مسئولى وزارة الثقافة جاءوا ليشرفوا على سير العمل ؛ كان من بينهم مستشار الوزارة ، ومدير المسرح القومى ، وكاتب هذه السطور ، وقد جلسوا جميعاً يتصارعون بالأفكار حول احتمالات القيام بموسم صيفى للمسرح القومى ، تجوب فيه فرقته مدن الأقاليم ، لنشر الوعى المسرحى فى الأقاليم . كان النقاش كثيراً ما يحتدم ، وتتناثر فيه أسماء المــدن : الاسكندرية .. بور سعيد .. دمنهور .. طنطا . كل هذه بلاد ذات مسارح ، افترضنا أنها سترحب بمقدم المسرح القومى . ومع المدن ، كانت تتناثر الأرقام ، وعدد الأيام ، واحتمالات المكسب والخسارة ؛ ويرتفع مد الأفكار ، ليعقبه جزر فيها ..

وتعبنا من النقاش ، ولكن عامل البلاط الذى كان يعمل خلفنا لم يتعب . كان يضع قطع البلاط ، الواحدة تلو الأخرى ، بعناية ، واستمتاع ، وأحياناً بحنو . كان يمهد الطريق للأرجل الغليظة والأرجل الرشيقة التى سوف تطأ بعد أيام أرض مسرح جديد ..

وأخذت أراقبه وهو يعمل ، فتختفى وراء كل حركة من حركاته قطع الأرض السوداء ، ويعلو وجهها الاسمنت والبلاط . وتمنيت أن أرى حركاته الرشيقة هذه تمهد الطريق إلى عديدمن المسارح . نريد لها أن ترتفع فى أرجاء جهموريتنا الفتية .

ومولد فرقة جديدة :

وفى عز حر مايو ، وهو حر سابق لأوانه ، فما عهدنا من مايو أن يجئ ومعه كل هذه النار ! ، ذهبت أشاهد فرقة جديدة ترفع أعلامها فى ميدان التسابق ، معتزة ، متحدية ؛ تلك هى فرقة أنصار التمثيل والسينما .

والفرقة ليست جديدة بالطبع ، فإن لها تاريخاً طويلا . ولكن الجديد أنها قد عادت إلى الحياة ، بعد فترة توقف ليست قصيرة . كانت فى الليلة التى شهدت فيها تمثيلها تقدم مسرحية مقتبسة اسمها حب وزواج ، قدمها الأستاذ كامل يوسف ، الإذاعى السابق ، والفنان المسرحى ، الآن وفى كل وقت !

جلست أشاهد أفراد الفرقة يقدمون مسرحيتهم بطريقة هادئة ، ناعمة ، وفى قلبى غبطة ، وفى روحى رضا . هذه نافذة جديدة يفتحها فنانونا المسرحيون فى بيت المسرح الذى طال احتجاب النور عنه ؛ هذه أرجل جديدة عزيزة تطأ الخشبة ،فتبعث الحياة والدفء ، ليس فقط فى المكان ، بل فى أعين النظارة وأرواحهم . كان إلى جوارنا سيدة شابة ، أقبلت بمفردها تشاهد التمثيل ، وتزيد من متعة النظارة والممثلين معاً ، بما كانت تطلقه من ضحكات كثيرة جذلانه .

وقفز إلى ذهنى أفراد فرقة المسرح الحر — لا أدرى لماذا كان آخر ماشاهدته من تمثيلهم مسرحية « زقاق المدق » التى أحرزت نجاحاً ، فاق كل ما كان منتظراً . هذه فرقة مثقفة مجاهدة تنضم إلى فرقة المسرح الحر . فليت هذا كان خيراً سعيداً كله ! ولكنه للأسف ليس كذلك ؛ إن مولد كل فرقة تمثيلية جديدة يضئ أرواحنا ، ويخلق أمامنا ، وأمام باقى الفرق ، المصاعب ! إننا فى المسرح ، كالأسرة المعسرة ، التى تحب الإنجاب ،

وتجد فيه لذة كبرى . فكلما ولد لها طفل جديد أحست السعادة والأسى معاً . فمن أين لنا أن نجد المأوى للقادم الجديد ؟

سنفعل المستحيل حتى نجد لكل فرقة مسرحاً . ولكن هذا المستحيل كان يكون أقل استحالة لو أن المسئولين فى الشركات والمؤسسات العامة ، والنقابات وأصحاب الأموال كانوا أكثر تفكيراً فى الاحتياجات الثقافية والروحية لعمالهم ومستخدميهم . إذن لعاونونا فى بناء المسارح ، ولرأوا فيها ترفيهاً وترقية لموظفيهم وعمالهم ، ليست أقل ضرورة من الملاعب وحمامات السباحة والنوادى .

طبع التراث المسرحي

وطالب الدكتور محمد مندور فى صحيفة «الشعب» ، بأن تطبع إدارة فنون المسرح والموسيقى بوزارة الثقافة التراث المسرحى الذى تخلف لنا بعد أجيال كثيرة من الكتابة للمسرح العربى .

والطلب وجيه ومعقول ، وسهل التنفيذ ، وأهم من هذا كله أنه ضرورى لدعم نهضتنا المسرحية الحالية . إننا نريد أن نكون فكرة واضحة عن تطور الكتابة المسرحية عندنا ، ولن نستطيع أن نكون هذه الفكرة إلا إذا درسنا النصوص دراسة جادة واعية . وعلى هذا فلا بد من إتاحة هذه النصوص للدارسين ، ولو فى طبعات محدودة . إن كل حديث عن مسرح الريحانى — مثلا — دون دراسة لمسرحياته ، لن يؤدى إلا إلى أحكام سطحية عابرة . وعدم توافر هذه المسرحيات لدى الدارسين يحول بيننا وبين دراسة موضوعات هامة للتأليف المسرحى ، مثل الاقتباس والتمصير ، وأفضلية أحدهما على الآخر ، والدور الذى ينبغى أن يلعبه كل منهما فى دعم التأليف المسرحى .

لقد بدأت دار روز اليوسف فى الشهر الماضى بالإعلان عن مكتبة للمسرح ستقدم النصوص المسرحية لمشاهير الكتاب العرب . وقد اختارت الدار مؤلفات الأستاذ يوسف وهبى كنقطة ابتداء . ولسنا ندرى من هم المؤلفون الأخر الذين ستقدم الدار مؤلفاتهم لقرائها العديدين ، ولكننا نرحب بمساهمتها فى هذا الميدان ، ونعتبرها نقطة تحول جرئ فى تفكير الناشرين فى بلادنا ، لأن هؤلاء ظلوا حتى الآن يعرضون إعراضاً غريباً عن نشر المسرحيات ، بدعوى أنها لا تروج لدى القراء .

إن دخول دار روز اليوسف ميدان النشر للمسرح يعتبر بداية حل موفق لهذه المشكلة ، نرجو له أن يؤتى أحسن الثمار . وفى الوقت نفسه نأمل أن تتابع وزارة الثقافة خطوات روز اليوسف ، وأن تكون على استعداد لنشر ذلك اللون من النصوص المسرحية الذى قد تجد الدار أنها غير مستعدة لنشره ، لأن قيمته الدراسية تفضل قدرته على تشويق القراء . ينبغى على وزارة الثقافة أن تكمل ما قد يعترى مشروع روز اليوسف من نقص هنا وهناك ، وبهذا تؤدى الوزارة جزءاً من رسالتها ، كحامية للتيارات الثقافية المتعددة ، وناصرة لما لا يلقى رواجاً تجارياً منها .

ومرحباً بكل من ينشر للمسرح ، وكل ما ينشر عنه !

الدارجة والفصحى فى المسرح

وقال لى مدير المسرح القومى : إن إخواننا فى الرباط قد طلبوا إليه أن يكون بين المسرحيات التى سيقدمها مسرحه فى مراكش فى نوفبر المقبل مسرحيات باللغة المصرية الدارجة .

وقد يكون هذا الطلب موضع استغراب البعض منا ، ممن يصرون على أن اللغة الفصحى هى الأداة الوحيدة التى تستطيع الوصل بين الناس فى أرجاء الوطن العربى الكبير . والواقع أن هذا القول ليس صحيحاً على علاته ،

ومن ينادون به ينسون أثر السينما والإذاعة المصرية فى نشر اللغة المصرية الدارجة ، وتيسير تذوقها على ملايين الناس .

وأنا لا أنكر أن اللغة الفصحى أداة تعبير يفهمها الجميع ، وإنما أقول إن ملايين وملايين يفهمون المصرية الدارجة ويتذوقونها ، بل ويستعذبونها أيضاً .

أذكر أنني التقيت فى لندن بأخ تونسى ، جلس بجوارنا إلى إحدى موائد النادى المصرى ، وأخذ يتتبع فى افتتان ظاهر الحديث بيننا باللغة الدارجة . وأذكر كذلك أن الأخ التونسى لم يشأ أن يخفى إعجابه بما تدور به الألسنة فقال فى مودة : أحس كأنني أشاهد فيلماً مصريًّا ، وأستمع إلى حواره العذب !

فاللغة الدارجة إذن لها ملايين المعجبين خارج الإقليم الجنوبى للجمهورية العربية المتحدة . ونحن نحسن صنعاً لو تركنا التعبير الفنى يستخدم من الأدوات ما يعتقد أنه أنسب له ، وأكثر خدمة لأغراضه . وهذا ما فعلته وزارة الثقافة حين قررت أن يمضى المسرح القومى فى تقديم مسرحيات باللغة الدارجة ، إلى جوار تلك التى يقدمها باللغة الفصحى ، وإلى جوار الفرقة الجديدة التى تنوى أن تتخصص فى التعبير بالفصحى .

وعلى كل حال ، فليست المسألة مسألة فصحى أو عامية ، بل هى — فى المحل الأول — مسألة نوع المسرحيات التى ينبغى أن تقدم . لقد كتب المسرحى الأمريكى ايلمر رايس مسرحية كاملة بلغة الشوارع ، ومع هذا فهذه المسرحية ، واسمها : « الآلة الحاسبة » تعد من مفاخر المسرح الحديث . بينما كتب شيللى وبيرون مسرحيات بلغة شعرية رفيعة ، ولكنها مفتقرة إلى الفن الدرامى ، فكان مصيرها أنها أصبحت الآن قطعاً متحفية ، ينفض عنها التراب بين الحين والحين دارسو الأدب ، بحثاً عن نقطة أو أخرى ، ثم يتركونها بعد هذا لمزيد من التراب والنسيان .

الفن الجيد يعبر عن نفسه من أيسر السبل ، ويختار لنفسه الأداة التى تلائمه ، وليس من الضرورى أن تكون هذه الأداة مما يرضى علماء النحو والصرف والبلاغة .. !

علي الراعي



الشاعر رلكه في مصر

بقلم الدكتور عبد الرحمن بدوي

نشرنا في العدد الماضي من المجلة الجزء الأول من هذا المقال ، وها نحن نتابع مع الشاعر رلكه رحلته في مصر منذ أبحر من وطنه ميمماً هذه الربوع إلى أن فارقها ، وفي أعماق نفسه من هذه الرحلة أصداء تتجلى فيما كتب من شعر :

في السادس عشر من شهر يناير سنة ١٩١١ أبحر الشاعر إلى مصر ، فبلغ الإسكندرية في التاسع ، ومنها استقل القطار فوراً إلى القاهرة حيث نزل في فندق شبرد « القديم » الذي احترق في يوم ٢٦ من يناير سنة ١٩٥٢ .

وفي الغداة (العاشر من يناير سنة ١٩١١) بدأ رحلته إلى الصعيد على ظهر الباخرة « رمسيس الأكبر » وقد كانت زيارة الصعيد وآثاره أجمل ما تكون — ولا تزال — على ظهر باخرة نيلية ، وكانت هذه الطريقة على كل حال هي المحببة عند كبار السائحين ، فهي أحفل بالمفاتن الطبيعية ، وأكثر شاعرية من السفر بالسكك الحديدية .

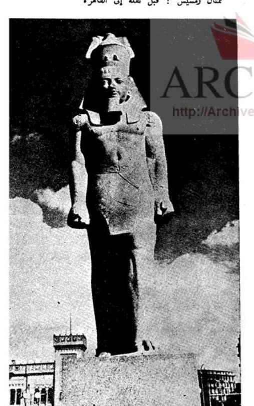
ولنتابع الشاعر إذن منذ البداية ؛ ها هو ذا في اليوم الأول (العاشر من يناير سنة ١٩١١) على ظهر الباخرة « رمسيس الأكبر » التي سارت تتهادى في النيل حتى وصلت أمام البدرشين عند الظهر ، فألقت مراسيها . ونزل السائحون لزيارة آثار عاصمة مصر القديمة ، منف . وركبوا الخيل خلال أشجار النخيل ليصلوا إلى تمثال رمسيس الثاني (١٢٩٨ — ١٢٣٢ قبل الميلاد) الذي كان يرقد هناك منذ آلاف السنين ، وظل كذلك حتى نقل أخيراً في سنة ١٩٥٥ إلى ميدان المحطة بالقاهرة ، وأقيم واقفاً بعد أن أجريت عليه ترميمات كثيرة . فالتمثال قبل ترميمه وكما شاهده رلكه كانت تنقصه القدم اليمنى ، وقد قطعت ساقه اليسرى فوق السمانة .

وعند المغيب عاد رلكه وجميع السائحين إلى الباخرة وفي اليوم التالي ، (١٩١١/١/١١) كانت الباخرة تمر سريعاً ببلاد الصعيد : بني سويف بمآذنها البيض وقصرها الأخضر (أي قصر ؟ لا ندري) ثم البيوت المبنية باللبين التي تغوص في ملكوت التراب (رسائله ج ١ ص ٢٩٥) وعديد من القرى الراقدة في ظلال النخيل ؛ وأديرة قبطية صغيرة ؛ ومحاجر وجبال . وها هو ذا يتأمل بإعجاب كل ما يتراءى أمامه على جنبات الوادي الخصيب : من حياة الطير إلى سلاسل القرى المزيلة الكابية الرتيبة ، وهي تتعاقب على مجرى النيل الرائع الخالد ؛ كما يشاهد من مكانه في الباخرة جماعات الرعاة والتجار ، ومواكب الجنازات وهي تتدافع ، وصور القنوات وهي تتحرك ببطء في اتجاه عمودي ، وطائراً جارحاً يقف على لسان مرتفع : كل هذه يلتقطها رلكه من المناظر المصرية التي تتوالى أمام ناظريه . وأكثر ما يجذبه هو الألوان المتغيرة الهاربة ، خصوصاً : الأسمر الذي يستطيع أن يتحول إلى وردي ، وأخضر الحقول الذي يشبه أخضر الصور المصغرة

miniatures ، والأحمر الذى يرف كالأحجار الكريمة . وكأن رلكه إذن قدنظر إلى مشاهدأرض الفراعنة بعين الفنان التأثرى. والمنظر المصرى بطبعه غنى بالألوان ، والزاهى منها بخاصة ، إنه سمفونية من الألوان،وهذا هو السبب فى أن الرسم بالألوان قد ازدهر فى مصر ازدهاراً رائعاً منـذ أقدم عصورها .

تمثال رمسيس : قبل نقله إلى القاهره

وصل شاعرنا إلى الأقصر فى ١٧ من يناير سنة ١٩١١ فأمضى بها ثلاثة أيام ، زار أثناءها معبد الأقصر بأعمدته اللوتسية الشكل ، وهو المعبد الذى أنشأه أمينوفيس الثالث (سنة ١٤٠٥ — سنة ١٣٧٠) من الأسرة الثامنة عشرة . وتوالت فيه طقوس عبادات مختلفة ، مصرية وغير مصرية . كان معبداً لأمون ، يتحرك إليه فى موكب رائع على النيل ، وفى معيته حاشية طويلة من الآلهة الأخرى تحمل زوارقها المقدسة ، الزاهية بالذهب والأحجار الكريمة ، على مراكب كبيرة ، وعلى طول الشاطئ كان المغنون والراقصون يصحبون الموكب . أما فى العهد اليونانى (الهلِّينى) فقد حلت محل عبادة أمون — عبادة يونانية مصرية . ثم جاء الرومان فأقاموا فى المعهد مذابح كرَّسوها لعبادة الامبراطور . وجاءت المسيحية فأقامت أعمدة كنائسها على الجانب الشرقى من المعبد . ويربط المعبد بمعبد الكرنك طريق الكباش ،ويبلغ ثلاثة كيلو مترات .



تمثال رمسيس بعد نقله إلى ميدان المحطة

لهذا لم يكن عجيباً أن يسمى رلكه هذه البقعة ذات المعابد باسم «عالم معابد الكرنك» (رسائل ج١ ص ٢٩٧ ، انزل فرلاج ، سنة ١٩٥٠) .

فتوقف أمام هذا العالم العظيم يشاهده ، ويعاود

ثم يعاود مشاهدته فى أول أمسية قضاها ، وفى مساء اليوم التالى على ضوء القمر. فتأثر أيما تأثر بهذا السحر الذى لايبلغ مداه التعبير ، وصاح : « إلهى ! إن المرء ليحشد خاطره ويتأمل بكل ما لإيمانه من إرادة ، والعينان مسلطتان على الداخل – لكنه مع ذلك يذهب بعيداً ويمتد إلى كل ناحية (والله وحده هو الذى يستطيع أن يحيط بمجال الرؤية هذا) – هناك عمود كأسى الشكل ، وحده ، استطاع البقاء ، لا يقوى النظر على استيعابه ، فهو فوق النظر ؛ إنما يستطيع المرء فى الليل إدراكه على نحو من الأنحاء ، مع النجوم ، وفى خلال لحظة يصبح إنسانيا يستشعر المرء منه تجربة حية » (« الرسائل » جـ ١ ص ٢٩٧) .

وراكه يشير هنا إلى عمود تحرقه الملك الحبشى ، وسنرى عما قليل كيف أن هذا العمود المتوحد الهائل سيوحى إلى راكه بقصيدة من أجمل قصائده .

نحن الآن فى الكرنك ، فى عالم من المعابد ، على الشاطئ الشرقى من النيل ، فى مساحة طولها ١٤٤٠ م وعرضها ٧٥٠ م تضم داخلها معبداً ، و ١٠ مداخل (پيلون) ، وبحيرتين مقدستين ، وطرق آباء هول وكباش وبوابات وأسواراً ؛ وفى المعابد مالا يحصى من التماثيل والأعمدة والمسلات . يدخل المرء من الناحية الغربية ، ويمر فى طريق الكباش ، ويخترق أول فناء ثم يدخل معبد أمون . وهو معبد يمتد تاريخه إلى أكثر من ١٥٠٠ سنة ولهذا خلا من وحدة المعمار ، فجاء مجموعة من الأبنية والمخططات تبدأ من الدولة الوسطى (٢٠٠٠ إلى ١٧٨٥ ق.م) وتستمر حتى عصر البطالسة . وأول تخطيط يرجع إلى الأسرة الثانية عشرة ، لكن لم يبق منه إلا أثر ضئيل جداً . أما المعبد الكبير فكانت مساحته أربعين متراً مربعاً ، ولم يبق لدينا إلا أثر تخطيط هذا المعبد . ثم جاء تحتمس الأول (سنة ١٥٣٠ – سنة ١٥٢٠ ق.م) فأحاط مكان هذا المعبد بسور واحد أنهاه ناحية الغرب بالمدخل الرابع . وأمام هذا المدخل أمر بإقامة مسلتين لا تزال الجنوبية منهما قائمة . ومن بعده أضاف تحتمس الثالث (سنة ١٥٠٥ – سنة ١٥٤٠ ق.م) مسلتين أخريين زالتا . ثم أضيف مدخل خامس ناحية الشرق . وجاءت الملكة حتشبسوت (سنة ١٥٠٥ – سنة ١٤٨٤ ق.م) فأمرت ببناء مسلتين ضخمتين بين بوابتى المدخلين الرابع والخامس ، لاتزال الشمالية منهما موجودة ، أما الجنوبية فقد بقيت منها بقية بالقرب من البحيرة المقدسة .

وتكفى هذه البيانات الموجزة لتعطى فكرة عن عالم المعابد هذا الذى سحر راكه سحراً لم يظهر أثره الشعرى إلا بعد هذه الرحلة بتسع سنوات ، وهو فى خلوة بقصر برج – على – الإرشل ، القريب من زيورخ فى سويسرة ، وذلك فى مجموعة من الشعر نشرت بعد وفاته بعنوان « من آثار الكونت ك.ف. دائرة قصائد »

Aus dem Nachlass des Grafen C.W. Ein Gedichtkreis

وقصة هذه المجموعة الشعرية قصة مثيرة ، لهذا يحسن بنا أن نرويها :

ففى شتاء ١٩٢٠ – ١٩٢١ دعى راكه إلى قضاء بضعة أشهر فى قصر برج – على – الإرشل . وهناك كان وحيداً ، فى مناجاة لنفسه دائمة . وإذا به يتخيل فى وحدته أن أحد الأجداد الذين سكنوا هذا القصر مثل أمامه وجلس على المدخنة وأنشأ يقرأ أمام راكه من مخطوط فيه أشعار ، نسخها راكه فيما بعد ، وهى المجموعة التى سميت باسم « من آثار الكونت ك . ف » . وراكه يسمى هذه القصائد « ألاعيب شعرية » . ولهذا لم يشأ أن ينشرها أثناء حياته . وإنما نشر منها القصيدة الخاصة بـ « الكرنك » فى التقويم السنوى لمكتبة إنزل « Insel-Almanach » سنة ١٩٢٣ ، نشرها بغير توقيعه ، وكان قد وعد ناشره بها ، حينما زاره فى خلوته فى برج – على – الإرشل يومى ٢٣ و ٢٤ من يناير سنة ١٩٢١ . وفى الرسالة التى بعثها مرافقة لهذه القصائد لما أن أرسلها إلى الأميرة فون تورن وتاكسيس فى ١٩٢١/٣/٦ قال إن هذه القصائد

« ليست إياه » ، لكنه يلفت نظرها بخاصة إلى القصيدة الخاصة بمصر ومطلعها : « كان ذلك فى الكرنك » ويوصيها بها توصية خاصة .

والواقع أن هذه القصيدة هى أجمل ما فى المجموعة . وفيها يصف رلكه انطباعات زيارته لمعبد الكرنك فى المساء على ضوء القمر الساطع ، وبصحبته هيلانه . استهلّ رلكه هذه القصيدة بقوله :

« كان ذلك فى الكرنك . إلى هناك ذهبنا على فرس
هيلانة وأنا ، بعد عشاء سريع
وتوقف الترجمان : هنا طريق آباء الهول —
آه ! المدخل : لم أغص من قبل

فى عالم جديد مثل هذا ! (أهذا ممكن ، أيتها العظمة ،
لقد عظمت فى نفسى عظماً مفرطا !)
السفر ، هل هو البحث ؟ الآن ، قد أصبح غاية .
والحارس عند المدخل أشعرنا

بقشعريرة المقدار : فلكم كان صغيراً
إزاء ارتفاع البوابة المتواصل !
والآن ، وطوال العمر كله ،
العمود — ذاك العمود ! أليس كافياً ؟

إن التدمير جعله على حق : لقد كان أعلى
من أى سقف . ولكنه بقى حاملا
ليل مصر » .

وفى هذا المطلع يشير رلكه إلى الآثار الكبرى التى استرعت انتباهه : « المدخل » ، وخصوصاً « العمود » . ويقصد بالعمود هنا العمود الوحيد الباقى من سلسلتين من الأعمدة أمر باقامتهما الملك الحبشى تحرقه (٦٩٠ — ٦٦٤ ق.م) تمتدان أمام قاعة الأعمدة فى معبد أمون الكبير . بقى هذا العمود وحده ، ويبلغ عشرين متراً فى الطول ، وتاجه عرضه ٥ أمتار ، وتتفتح رأسه فى مواجهة السماء كأنه يحملها . والشاعر يرى فى مجرد بقائه رمزاً : رمزاً على العظمة المتوحّدة التى تبقى رغم صروف الزمان ، تبقى وحدها مستقلة عن تيار الجماهير . إنه رمز لحياة رلكه نفسه ، هذا المتوحد الأكبر الذى يعيش منفصلا عن الدنيا المحيطة به ، منطوياً على نفسه فى تأمل عميق يفكر فى تقلبات العالم على مر الزمان .

هذا العمود المتوحّد ، عاد رلكه فأشار إليه فى السوناته الثانية والعشرين من « سوناتات أورفيوس » — حيث قال :

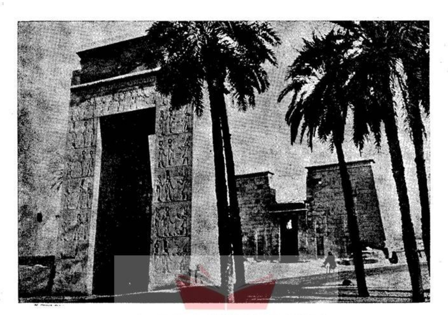
« آه ! ناقوس البرنز الذى يطرق
كل يوم بلسانه رتوب الحياة اليومية
أو عمود الكرنك ، العمود ،
العمود الذى بقى بعد زوال معابد شبه خالدة »

وإذن فمن بين روائع الآثار فى الكرنك والأقصر سيستحوذ هذا العمود بخاصة على فكر رلكه ، ويظل منقوشاً فى ذاكرته ، فيخطر بباله دائماً كلما وردت كلمة عمود . ذلك أن العمود المصرى يختلف اختلافاً بيّناً عن كل عمود آخر : يونانى أو رومانى أو قوطى . فالعمود المصرى رائع الكتلة ، يبدو وحده تمثالا ؛ وبتاجه الذى على هيئة كأس يبدو كأنه يحمل السماء التى يتوجّه إليها . فبينما القبة البيزنطية ثم العربية تتجه إلى الأرض ، وبينما العمود اليونانى يغوص فى التربة ، وبينما العمود القوطى نحيل هزيل ، نرى العمود المصرى يحمل السماء فى كأسه ، ويضم أسرارها بقوة وامتلاء .

ولنعُد إلى قصيدة « الكرنك » :

« والفلاح الذى كان يرافقنا
ظل فى المؤخرة . لقد كنا فى حاجة إلى وقت
لتحمل أثر هذا ، إذ كان أثراً شبه مدمر
أثر « الوقوف وحده » فى الوجود
الذى نفنى فيه . — لو كان عندى ولد

لأرسلته إلى هناك ، فى نقطة تحول العمر
التى فيها يكرس المرء نفسه للحق وحده
« إنه هناك ، يا شارل ، انفذ من « المدخل »
وتوقف لتتأمل ... »



« . . . والحارس عند المدخل أشعرنا بقشعريرة المقدار : فلكم كان صغيراً
إزاء ارتفاع البوابة المتواصل » (أحد المداخل فى معبد الكرنك)

لم يكن فى هذا غناء لنا – كيف ؟
أما أننا احتملناه ، فذلك كان كثيراً لكلينا .
أنت المريضة فى ملابس السفر ،
وأنا راهب فى نظرياته .

ومع ذلك رفقاً ! هل تعرفين البحيرة
التى جلست على حفافيها تماثيل قطط من الجرانيت
حدود – حدود ماذا ؟
كان المرء محصوراً فى المربع السحرى

فلو لم يتدافع خمسة من ناحية
(وأنت أيضاً كنت تنظرين حواليك)
لكانت على حالها : قططاً متحجرة خرساء ، –
لكانت عقدت الجلسة

لقد كان كل هذا مليئاً بجو المحاكم
هنا سحر البركة ، وهناك على الشاطىء جعرانات هائلة
وعلى طول الجدران ملاحم
الملوك : محكمة (١) . وفى الوقت نفسه

براءة ، براءة لم يسمع بمثلها .
وامتلأت التماثيل بنور القمر ، واحداً إثر آخر
لقد كان نحتاً بارزاً
واضحاً فى طبيعته التى على شكل صندوق

كأنه آنية ، فيها صنع
ما لم يسر أبداً ولم يقرأ :
سر العالم ، وفى جوهره من السر
ما يجعله لا يستطيع التكيف مع « الصيرورة سراً » !

كان الكل يتصفحون كتباً (١) : لكن أحداً
فى كتاب أوضح مما هنا – ،
(ما الداعى إلى البحث عن اسم !) :
إن مالا يقدر كان بمقدار

التضحية ... أوه ! انظر ، ما قيمة الملك
إن لم يقدم التضحية ؟
الأمور تجرى ، ساعدها
فى مجراها . ولكن حذار

(١) المحكمة هى محكمة التاريخ التى تعقدها هذه الآثار ، بالوقائع التى ترويها وما جرى للملوك.

(٢) يقصد كتب دلائل الآثار ، وركله يسخر منها لأن المشاهدة المباشرة أهم من معرفة أسماء هذه الآثار .

ينحون جانباً المكاسب التى لا يعرفها الله .
والأشغال ، حتى لو كانت شاقة ، فلا بد من تذليلها
يعملها المرء ويعاود العمل ، فتصبح الأرض سهلة البلوغ
ومن يعط القيمة هو وحده الذى يتخلى ويزهد »

تلك هى قصيدة الكرنك ، التى أودع فيها رلكه كل انطباعاته ، فى لغة مستسرة غريبة صعبة على الفهم ، قابلة لعديد من التأويلات . والموضوعات الرئيسية التى تناولها فيها هى : البقاء ، العظمة فى التماثيل ، السر ، التضحية والزهد — وهى موضوعات تسرى عروقها فى شعر رلكه كله . إلا أنه لا يشعر بعطف نحو القطط المنحوتة ، والتى كانت مقدسة لإلاهة السرور « بستيت » فى بوبسط ، وهى قطط فى آذانها حلق . والإلهة « بستيت » إلهة سماوية ، لأن السماء كانت صورتها مؤنثة ، وفى بوبسط كانت السماء تعبد على هيئة قطة سميت بستيت (أو بسطيط أو بسط) . وكانت أعيادها ، كما يقول (ماسبيرو : G. Maspéro Causeries d'Egypte, p. 39-40) يضرب بها المثل فى المرح ، ويقصدها الناس من جميع أطراف وادى النيل ، وتختلط فيها النساء بالرجال وهم قادمون على مراكب ، فينزل النسوة وهن يقرعن الصنج ويعزفن على الشبابات . وكانت إلاهة السماء فى سرور ، والأجداد فى حبور ، والحاضرون يعاقرون الخمور ، وعلى رءوسهم أكاليل الزهور ، تستروح منها فاغمات العطور — وكل ذلك من مشرق الشمس حتى الغروب .

ألأن هذه القطط رموز لإلاهات السرور ، تراها أثارت عند شاعر القفر والموت والأنين : النفور ؟ ربما ، خصوصاً ورلكه لم يشأ أن يرى فى مصر غير مظهر الموت : فى العمود الباقى بين الأطلال وحده ، وفى المقابر والخرائب ورموز الموت . إن مصر الإلهة بسطيط لا توحى إليه بشئ . فالأشياء تفنى ويجب أن نساعدها على هذا الفناء ، أى يجب أن تفنى دون أن يعوقها عن ذلك عائق ، هذا مذهب رلكه .


قاعة الأعمدة فى معبد الكرنك

أن تتسرب حياتك من ثقب
لكن كن دائماً الواهب المعطى
البغل والبقرة فى المكان الذى فيه صورة الملك ،
الإله ، كالطفل الساكت ،

يتناول بهدوء ويبتسم .
إن روح قداسته لم تنطفىء أبداً . إنه يأخذ ويأخذ
بيد أن هذا الاعتدال إنما قصد به إلى أن تحتضن الأميرة
زهرة اللوتس ، بدلا من تمزيقها

هنا
قطعت كل ممرات القرابين
و « الأحد » يلملم نفسه بصعوبة
والأسابيع الطوال لا تفهمه . — وهناك الإنسان والحيوان

والعطيّة فى نظر رلكه آية النبالة والعظمة فى الإنسان والآلهــة على السواء . والإله أمون يعطى دائمــاً ، فهو الشمس ؛ لكنه أيضاً يتناول ويأخذ بهدوء وجلال . إنه يتقبل من الناس قرابينهم ، والناس بدورهم يكسبون من هذه القرابين ، وهكذا : كل شئ عطية وتضحية .

وعظمة الآثار المصرية تملك عليه كل مشاعره . فأبرز مزايا الفن المصرى العظمة فى المقدار ، ولا شئ يمكن أن يقاس إليه ، إلا التضحية التى بذلت فى سبيل إقامته .

— ٤ —

ويتابع شاعرنا زياراته للآثار المصرية فى الأقصر وطيبة ووادى الملوك والمناطق المجاورة . وهو طبعاً إنما يسير وفقاً للبرنامج الذى وضع لرفاقه ، وليس هو الذى اختار برنامج الزيارة كما يتمتع بالآثار حسبما يشاء . وهذا أمر يدعو إلى الأسف ، ولكن هذه دائماً حال الرحلات الجماعية « المنظمة » .

وبعد الأقصر زار ادفو حيث شاهد بقايا المعبد القديم المكرّس للإله الصقر : حوريس ، وكان رمزه قرص الشمس بأجنحة الباشق ؛ والمعبد القائم حاليـاً يرجع إلى عهد البطالسة . غير أن رلكه لم يترك لنا وصفاً للأثر الذى تركه هذا المعبد فى نفسه .

وذهب أيضاً إلى أبيدوس لزيارة معبد سيتى الأول ، الذى أمر ببنائه نذراً لذكرى حَجّه إلى قبر أوزيريس . كما شاهد أيضاً معبد رمسيس الثانى الذى احتفظ لنا جداره الخارجى بنسخة من قصيدة للشاعر پنتاوُر ، الشاعر المصرى القديم العظيم .

وأوغل جنوباً حتى بلغ أسوان فزار مقابرها وجزيرة فيـِلَة وما فيها من معابد إيزيس والماميسى وجناح نختنيف . لكنه لم يترك لنا أثراً عن هذا الجزء من رحلة : سواء فى قصائده وفى رسائله .

* * *

وعاد إلى القاهرة فى أوائل فبراير سنة ١٩١١ حيث نزل مرة أخرى ، فندق شبرد الطيب الذكر . وفى هذه المرة زار القاهرة زيارة دقيقة وصفها فى رسائله فقال : إن القاهرة توحى إليه بفكرة ثلاثة عوالم فى واحد :

« إنها مدينة كبيرة واسعة لا تعبأ بشىء ؛ هناك الحياة العربية الكثيفة المعتمة ، وهناك بعيداً تقوم — محذرة منذرة كالضمير — تلك الأشياء العظمى التى لا ترحم ، والتى يجب على المرء ألا يتصل بها أبداً . وحتى من اكتملت كل القوى فيه ، فهذا أمر بالغ مفرط ، وعلى كل حال فأنا غير قادر الآن على شىء ؛ وإن كنت أظن أن نوعاً من الترويح والتجديد قد استقر فى نفسى . ولقد رافقت رحلتى حتى الآن أنواع كثيرة من المتاعب ، لكنى لحسن الحظ كنت قد توقعت معظمها مقدماً ووطنت نفسى على قبولها بهدوء . والآن أتمنى أن أخرج منها خروجاً هادئاً ، حتى تصل التجربة المشتتة التى لدى منها — إلى نوع من المجموعات الكوكبية الباطنة » (« رسائل » إلى ناشره سنة ١٩٠٦ — سنة ١٩٢٦ ، ج ١ . فيزبادن سنة ١٩٤٩) .

تبدت القاهرة إذن أمام رلكه ثلاثة عوالم فى عالم واحد : العالم الفرعونى ، والعالم الإسلامى ، والعــالم الحديث . والحياة العربية فيها كثيفة مكتظة لكثرة السكان وتنوعهم فى الأحياء الإسلامية ، أعنى فى القاهرة المعزية ، والجماهير الهائلة التى تذرع طرقاتها اللزبة ليلا ونهاراً ، وتكدس الآثار والخرائب ، وشدة سياق الحياة اليومية فى أحيائها الوطنية . لهذا صعب عليه أن يحيط بهذا العالم الذى يغلى بالحياة والحركة .

والحق أن ملاحظــة رلكه هنا دقيقة : فمن الصعب جداً على الإنسان أن يحيط بحياة القاهرة المعزّية لأنها تتجاوز كل صورة عقلية . إنها حياة عارمة مضطربة لا تقبل أى تحديد ، ليس فيها نظام ولا منطق ، ولا تسسب ، سواء من الناحية المعمارية ، أو من الناحية العمرانية .

لكن بعيداً خلف هذا كله توجد « أشياء مصر العظمى » ، يعنى الأهرام وأبا الهول فيما نعتقد . إنها قائمة شامخة هناك كأنها ضمير ينبـّه ويردع : أى يردع المرء من أن يعتقد أن القاهرة المعزّية هى المكان الحقيقى الذى تجسدت فيه الروح المصرية ؛ لا ، بل الروح

المصرية تقوم هناك على الشاطئ الآخر من النيل حيث تقوم الأهرام وأبو الهول . ذلك أن مصر الإسلامية قد أغلقت دون إدراك رلكه .

ولا نعلم بالدقة تاريخ زيارته الأولى للأهرام وأبي الهول، لكننا نعتقد أن ذلك تم بعد رحلته إلى الصعيد ، أى فى الأسبوع الأول من فبراير سنة ١٩١١ . وعلى كل حال فقد كان لهذه الزيارة أعمق الأثر فى نفسه ، أثر عبّر عنه فى رسالة إلى صديقته بنڤنوتا Benvenuta بعد ذلك بثلاثة أعوام ، أى سنة ١٩١٤ ، ثم عبر عنه شعراً فى قسم من الايلجيا العاشرة الدونيزية ، والأبيات الأولى منها (من ١ إلى ١٥) قد كتبت فى دوينو (على شاطئ الإدرياتى قرب تريسته) فى مستهل سنة ١٩١٢ ؛ ونظم التحرير الأول لها كلها بطريقة متقطعة فى باريس فى نهاية سنة ١٩١٣ ؛ ثم ألغى هذا التحرير الأول فى فبراير سنة ١٩٢٢ ، وفى ١١ من فبراير سنة ١٩٢٢ استبدل به تحريراً نهائيًا فيه الأبيات من ١٦ إلى نهاية الإيلجيا جديدة ، وتمّ ذلك فى قصر ميزو Muzot باقليم الڤاليس فى سويسرة .

وهذه الإيلجيا العاشرة زبدة التسع السابقة ، إنها تقتاد الإنسان الذى مجدته الثامنة والتاسعة ، إلى ملكوت الأنين ، من خلال الموت . فهى إذن إيلجيا الموت والأنين . وكأن رلكه إنما راعه فى مصر بخاصة عبادة الموتى ومناظر القبور والجنازات لأنها تستعيد من مصر صوراً عميقة ، كما اعترف هو نفسه بذلك فى رسالة إلى ڤيتولد فون هولڤتش Witold von Hulewicz بتاريخ ١٩٢٥/١١/١٣ – فقال : « إن الايليجيات تضع معيار الوجود ، وتؤكد بل وتمجد الضمير الإنسانى ، فتدمجه فى تقاليده مستندة فى ذلك إلى الروايات القديمة وذكرياتها ، وترى فى عبادة المصريين للموتى شعوراً سابقاً بهذه الروابط (وإن كان « بلد الأنين » الذى يقتاد «الأنين» العتيق الميت الشاب من خلاله لا يعد – هو بالدقة – مصر ، لكنه انعكاس لبلاد النيل فى الوضوح الصحراوى لضمير الميت) » .

وهكذا يحدد رلكه بدقة أن بلد الأنين ليس بالدقة مصر ، وإنما هو انعكاس لها ، أعنى أن مصر هى التى أوحت إليه بفكرة ملكوت الأنين التى إليها يقتـاد « الأنين » الميّت الشاب .

ونقطة أخرى يحددها رلكه فى الرسالة نفسها :

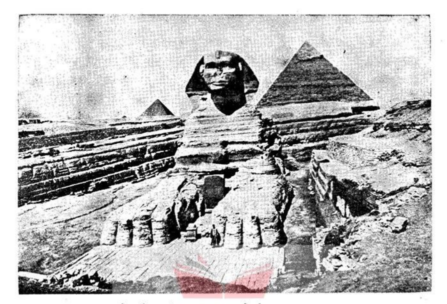
« إذا أخطأ المرء فقارن بين « الإيلجيات » وبين النظريات الكاثوليكية فى الموت والعالم الآخر والخلود ، ابتعد ابتعاداً تاماً عن النتيجة التى تفضى إليها وساء فهمه لها . فـ « الملك » فى « الإيلجيات » ليس بينه وبين « الملائكة » فى المسيحية أدنى صلة أو شبه ، وإنما هو بالأحرى أقرب إلى الملائكة فى الإسلام ... إن الملك فى « الإيلجيات » هو هذا المخلوق الذى يبدو فيه تحول المرئى إلى مستور أمراً متحققاً » .

وإذن فإن مصر بعبادة الموتى، والإسلام بتصويره للملائكة والآخرة كانا مصدر الوحى الأول « لإيلجيات دوينو » لرلكه .

ولكى نتم الإعداد لفهم ما سينشده رلكه فى الإيلجيا العاشرة ، نقتبس بضع عبارات من رسالة بعث بها رلكه إلى بنڤنوتا وفيها وصف رحلته إلى مصر :

« ... إذا رأيت فى متحف برلين رأس أمينوفيس الرابع فى القاعة الوسطى من القسم المصرى (وعندى الكثير لأرويه عن هذا الملك المصرى) أحسست على هذا الوجه معنى الوجود فى حضرة العالم اللامتناهى وكيف يتوازن على سطح محدود عالم بأسره من الظواهر ، وذلك بترتيب بعض القسمات . أفلا يمكن الانصراف عن ليلة مرصعة بالنجوم ، كيما يجد الإنسان فى هذا الوجه ازدهار نفس القانون ونفس العظمة ونفس العمل – القانون والعظمة والعمق اللواتى لا يمكن تخيلها ؟ إنى تعلمت كيف أشاهد عن طريق أمثال هذه الأمور ، وحينما شاهدتها بعد ذلك فى مصر ، بمقادير هائلة ، وكما هى فى طبيعتها الحقيقية ، نفذت فى أعماقها بقوة حتى كنت على وشك أن أقضى الليل كله راقداً عند أقدام أبى الهول ، وأنا أشعر أنى منفى عن نفسى وحياتى » .

« تركت ساعة العشاء تمر ، وكان الأعراب يقعون هناك بالقرب من نارهم ، والظلمة تحول بينهم وبين رؤيتى . لقد انتظرت حتى أسدل الليل ستائره ، بعيداً فى الصحراء ، ثم مشيت من خلف أبى الهول ؛ وقدرت أن القمر لا بد أن يكون على وشك الطلوع خلف الهرم القريب الذى أحرقته شمس المغيب ، ذلك أن الليلة كانت ليلة بدر . وفى الواقع لم أكد أستدير حول أبى الهول حتى كان القمر قد اصاعد عالياً فى السماء وانتشر منه فيض من النور على هذا الأفق اللامتناهى ، حتى اضطررت إلى حجب ضوئه الساطع عنى بكفى لأجد طريقى بين خنادق الحفائر وأحجارها . وفى مقابلة وجهه الضخم تفقدت مكاناً ورقدت ملفوفاً فى



« ... كنت على وشك أن أقضى الليل كله راقداً عند أقدام أبى الهول »

معطفى ، ونفسى مرتاعة متأثرة على نحو لا يبلغه الوصف . ولست أدرى هل شعرت بوجودى تماماً كما شعرت به فى هذه الساعات الليلية التى سلب فيها كل قيمة . فاذا كان وجودى لو قورن بهذا كله ؟ فالمستوى الذى كان يجرى فيه قد انزوى فى الظلال ؛ وكل ما كان عالماً ووجوداً كان يجرى فى مسرح أعلى ، يتلاقى فيه كوكب وإله فى صمت ... هنا ارتفع شكل (أبو الهول) تلاءم مع السماء لم تستطع آلاف السنين أن تحدث فيه أثراً غير هشيش ضئيل ، وأعجب ما فى الأمر أن هذا الشىء (أبا الهول) كانت له قسمات إنسانية تتكافأ مع مركزه السامى . ولقد اتخذ هذا الوجه عادات الفضاء الكوكبى ؛ لقد تحطمت بعض مظاهر ابتسامته ، لكن الشفاه ومغارب السموات ألقت عليه انعكاسات عواطف تفوقه . وكان لا بد من مرور فترة طويلة قبل أن تتعود عينى هـذا الوجود وتدركه ، وتحقق هذا الثغر وهذا الصدغ وهذه الجبهة التى كان ضوء القمر وظل القمر عليها يتغير التعبير باستمرار ... وبينما أنا أتأمله مرة أخرى شعرت فجأة وبطريقة لا أفهمها أنى قد نفذت إلى سره . لقد أصبحت هذا الصدغ وتلقيت من أنحائه أكل إدراك ... تأمل : وراء بروز الخوذة على رأس أبى الهول ، طارت بومة مست الوجه ببطء ورفق مسيساً يمكن إدراكه فى أعماق الليل ؛ وكأن هذا الصدغ قد رسمته معجزة فى سمعى الذى أرهفه سكون الليل » .

ولا يمكن وصف تأثير أبى الهول فى ليلة قمراء ساجية بهذا الوصف الدقيق الذى أبدعته حساسية رلكه الشاعرة المرهفة . ولم أقـرأ فى حياتى وصفاً لزيارة لأبى الهول بمثل هذا الجمال والعمق والتأثير . لقد أصبح فيه أبو الهول حياً ، إنسانياً ، فى داخل إطار ساحر لليلة قمراء فى مصر .

أما فى الإيلجيا العاشرة ، فان رلكه يقدم لنا وجهاً آخر لأبى الهول : فهو هنا حزين أسيان ، ميتافيزيقى . وهنا يخلط بين ذكريات الأقصر والكرنك وطيبة ، وبين ذكريات أبى الهول والأهرام . ودليل الميت الشاب هنا فى ملكوت الأنين أنين مُسِنّ :

« ... إنه يقوده بخفة خلال مناظر الأنين
ويدله على أعمدة المعابد أو أطلال
القصور المحصنة ، التى كان منها أمراء
الأنين يحكمون البلاد بحكمة . ويدله
على أشجار الدموع ، وحقول الأحزان الزاهرة
(ولا يعرف الأحياء عنها إلا الأوراق الرقيقة) ؛
ويدله على حيوان الحداد وهى ترعى ، — وأحياناً

طائر مروع يخترق أفقياً مجال النظر راسما
فى الفضاء صورة مكبوتة بصرخته المتوحدة .
وفى المساء تقوده إلى قبور القدماء
الذين من جنس الأنين ، إلى السبيلات والأنبياء .
وإذا أقبل الليل سارا بهدوء أكثر وعما قليل
يرتفع التمثال الجنازى
الساهر على كل شىء ، أخو ذلك القائم فى وادى النيل :
أبى الهول العظيم — :
وجــه
الغرفة السرية .
ويتأملان ، مدهوشين ، الرأس الملكى
الذى وضع إلى الأبد وفى صمت — وجه البشر
فى ميزان النجوم

لكنه لا يقوى على إدراكه ، لأن الموت
— وقد بلغه حديثاً — يملأ عيونه بالدوار
لكن الأنين ، متأملا وراء حافة البشنت ، يفزع البومة
البومة التى مرقت فمست الصدغ بطوله
عند المنحنى الأنضج
فرسمت بهدوء فى سمع
الميت الجديد — على ورقة مزدوجة
مفتوحة — رسمت المخطط الفائق الوصف » .

وهذه القصيـــدة فى حاجة إلى تفسير مسهب : فـ « الغرفة السرية » هى الهرم ؛ و« حيوان الحداد » هو الماعز أو الثيران ؛ و« الطير المروع الذى يخترق أفقياً مجال النظر » يمكن أن يكون الحجل أو التدرج ؛ و« القدماء الذين من جنس الأنين » هم الأجداد فى العصور الأولى ؛ و« السبيلات » هى المنبئة عن المصير ؛ و« الأنبياء » لعله يقصد بهم أنبياء « العهد القديم » فى الكتاب المقدس .

و« الأنين » يقتاد الميت الفتى فى ملكوت الأنين . وكلاهما يتجول فيه بغير عائق . إنه يدله على أعمدة المعابد . ورلكه يفكرهنا خصوصاً فى معابدالكرنك وطيبة وسائر المعابد المصرية التى زارها فى الصعيد . لأن ملكوت الأنين له صورته على الأرض ، ومصر هى التى تقدم أدق صورة عنها . ذلك أن ملكوت الموتى يولد من ملكوت الأحياء ؛ ورلكه يؤكد دائماً هذا النفوذ المتبادل بين الموت والحياة . فكل ما يوجد فى الواحد يوجد فى الآخر ، لكن على نحو مخالف .

وأتى الليل . وهنا يصف رلكه ما شاهده تماماً فى زيارته الليلية لأبى الهول . ولهذا يتذكر على الفور هذه الزيارة ، ويجد فى ملكوت الأنين نفس المناظر التى رآها من قبل فى مصر لدى زيارته لأبى الهول والأهرام . القمر بدر . وها هو ذا التمثال الجنازى الذى يسهر على كل شىء ، أخو أبى الهول العظيم القائم فى وادى النيل .

« إن أبا الهول المصرى هو التمثال القائم هناك موضوعياً ؛ أما فى ملكوت الأنين فيعنى مضمون شعور الميت وضميره »

Romano Guardini: Rainer
(Maria Rilkes Deutung des Daseins, S. 400

وأبو الهول المصرى هو الوجه الذى تنظر به إلينا الغرفة السرية ، أعنى الهرم . وهذا تشبيه رائع جداً : إن أبا الهول هو وجه الهرم . وأبو الهول توج رأسه بالتاج المصرى المزدوج : تاج مصر العليا ومصر السفلى : وهو البشنت .

والأنين ورفيقه ينظران إلى هذا الرأس المتوج الذى وضع بجلاله وجه البشر على ميزان النجوم ، وصنعه إلى الأبد ، أعنى أن الإنسان قد أصبح إلى الأبد كفءاً لسكان السموات . بيد أن الميت الفتى — وعبء الموت لا يزال يبهظ كاهله — يشعر بالدوار أمام أبى الهول فى ملكوت الأنين ، بينما الأنين يقدر على النظر وعلى الفهم . ولما ينظر خلف حافة البشنت ، يثير الفزع فى البومة . وهذه البومة هى بعينها التى رآها رلكه تطير خلف بروز الخوذة التى على رأس أبى الهول وتمس مسّاً رفيقاً وجه أبى الهول ، رفيقاً ولكنه مسموع فى هدوء الليل . لكن

بومة العالم الآخر ترسم المخطط الفائق الوصف بطيرانها .
وهكذا نرى الشاعر قد نقل إلى العالم الآخر نفس الصور ونفس التجارب التى شاهدها فى رحلته إلى مصر .

— ٥ —

لكن الشاعر بدأ يشعر بالحنين إلى أوروبا ، لا لأنه أحس الملل من زيارة مصر ، بل لأنه يود أن يعود إلى الحياة المتوحدة فى باريس ، لأن زيارته لمصر ، كما صرح بذلك فى رسالة إلى ناشره بتاريخ فبراير سنة ١٩١١ ، كانت مصدر إثراء روحى له لا يستطيع وصفه ، وقد خلقت له واجبات جديدة . بيد أنه يتحدث فى الرسالة نفسها وفى غيرها (رسالة إلى لوسالوميه Lou Salomé من رسائله إليها ، ص ٢٥٠ ؛ زيورخ سنة ١٩٥٢) عن « المتاعب والمضايقات » و « الظروف غير المواتية » التى مر بها فى مصر — دون أن يحدد لنا ما هيتها .

وكل ما نعرفه عنها هو أنه مرض فى القاهرة ثلاثة أسابيع فى فبراير سنة ١٩١١ ، مما اضطره إلى الانفصال عن رفقائه فى الرحلة . وفى ٢/٢٤ ذهب إلى حلوان ونزل فى فندق « الحياة » (الذى تحول بعد ذلك إلى مصحة للأمراض الصدرية) وكان يديره كنوپس Knoops وزوجته وهما أصدقاء زوجة رلكه ؛ فوجدا لديهما ترحيباً بالغاً .
بأى مرض أصيب فى القاهرة ؟ إنه لم يحدد شيئاً . ألعله مرض عاطفى ، أعنى حنيناً روحياً عظيما مصحوباً بهبوط جسمانى ؟ ربما ، إذ يخيل إلينا أن هذا العالم الجديد الذى اكتشفه رلكه فى مصر قد أنهظ روحه ، حتى لم يعد فى استطاعته بعد أن يتحمل كل هذه الأمور الجديدة . وإنه لكثير جداً أن تستطيع النفس تمثل عالم جديد غنى مثل هذا فى أيام قلائل . من هذا مرض رلكه : جسمياً وروحياً .

وفى الخامس والعشرين من شهر مارس سنة ١٩١١ ترك القاهرة متجهاً إلى الإسكندرية حيث أبحر منها على إحدى بواخر اللويد النمسوى ميمماً شطر فينيسيا ، فبلغها فى ٢٩ مارس سنة ١٩١١ ومنها سافر إلى قصر دوينو ليجد صديقته الأميرة مارى فون تورن وتاكسيس Marie von Thurn und Taxis . ودامت الرحلة فى البحر أربعة أيام ، استطاع خلالها أن يلقى من بعيد نظرة إلى البوپلونيز والجزر اليونانية الجميلة .

— ٦ —

وهكذا انتهت رحلة شاعرنا فى مصر ، لكن لم ينته بانتهائها اهتمامه بمصر . بل على العكس تماماً ، لقد بدأت الرحلة تفعل أفاعيلها ببطء وقوة وعمق فى روحه ، وأثمرت ثماراً شاهدنا من قبل أمثلة عليها .

وهناك صورة أخرى رائعة التقطها رلكه أثناء رحلته على النيل عند الكرنك والأقصر لما أن عبر النيل على مركب شراعى ، وهى صورة مثل بها حال الشاعر فى هذا العالم . ففى الصفحات التى خصصها عن الشاعر بعنوان « عن الشاعر » ، وكتبها سنة ١٩١٢ ، أى بعد سنة من رحلته إلى مصر ، يصف لنا رحلته على النيل فى مركب يجدف فيه ستة عشر شاباً صعيدياً ، انتظموا على أربعة مقاعد ، وبذلوا كل جهدهم فى تحريك المجاديف . وعلى ظهر الباخرة عند الرأس وقف رجل فى عكس اتجاه المركب وأنشأ يغنى : « وكان يغنى فجاءة وفى فترات غير منتظمة ، لا عندما كان يغلبهم الجهد ، بل بالعكس كثيراً ما كان يغنى وهم فى أحسن حال ، لكن الأمر جرى على وفاق . ولست أدرى إلى أى مدى تأثر بالموجودين فى المركب ، لقد كان كل شىء وراءه ، ولم ينظر خلفه إلا نادراً ولغير غرض ... إن انطلاقة مركبنا ، وشدة ما كان يقاومها قد توازنتا فى نفسه ، لكن بين الحين والحين احتشد فيض منها فانطلق يغنى ... وبينما كان الذين معه يتوقون إلى أقرب شىء ويمسكون به ، كان صوته على اتصال بما هو بعيد جداً فجذبنا إلى هناك » . وختم رلكه وصفه قائلا « ليت شعرى ماذا جرى ! لكنى رأيت فجأة فى هذه الظاهرة موقف الشاعر ، ومكانته ، وتأثيره داخل العصر ؛ إن من الممكن أن ننازعه كل مكانة ، إلا تلك ، فهناك يجب التسليم بها له » .
فرلكه إذن يشبه موقف الشاعر فى العالم بموقف

ذلك المغنى المصرى على المركب الذى يسير فى النيل : إنه يغنى ضد تيار العالم ، يغنى وحده ، على فترات غير منتظمة ، دون أن يحفل بجمهور الناس الذين قد يصغون إليه أحياناً ، والذين يوجههم إلى شئ بعيـد لا يحفل به الجمهور حتى يجذبه الشاعر إلى هذا الشيء البعيد . ويمكن أن تنازع الشاعر فى كل مكانة ، إلا هذه ، فلندعها له .

* * *

ويفكر رلكه فى العودة لزيارة مصر . فقد اقترحت عليه أميرة تورن وتاكسيس أن يقضيا شتاء سنة ١٩١٣ — سنة ١٩١٤ فى مصر فى ذهبيّة على النيل وسألته رأيه . لكن رلكه لم يجرؤ على اتخاذ قرار ، قائلا للأميرة :

« لقد نضيت قواى كلها ، ولا أشعر بالقدرة على القيام بمغامرة كبيرة — لقد قمت بالكثير من المغامرات ، لكنى لم أستفد منها غير القليل ، ولم تترك كل منها غير مرارة الشعور بأنى فقدت مزايا كثيرة » . (الأميرة مارى فون تورن وتاكسيس : « ذكريات عن رلكه » ، (ص ٧٣ . منشن — برلين سنة ١٩٣٣)

لكن الأميرة نفسها لم تحقق مشروعها هذا ، ولم تر الشاعر فى خلال ذلك الشتاء .

بيد أن رلكه ظل مسحوراً بجمال الآثار المصرية وجلالها . وها هو ذا يتحدث إلى الأميرة عن عزمه على دراسة الآثار المصرية واللغات الشرقية فى السوربون بباريس ، لكن يلوح أيضاً أنه تخلى عن هذا المشروع . إنه قبل رحلته إلى تونس قد بدأ يلم بقليل من اللغة العربية ، أما اهتمامه بالآثار المصرية فبرز بخاصة أثناء مقامه فى برلين ، إذ نظم فى صيف أو خريف سنة ١٩١٣ قصيدة عن رأس أمينوفيس الرابع (اخناتون) الموجود فى متحف (برلين القصيدة فى قصائد١٩٠٦ — ١٩٢٦ ، ص ٥٣٩) ، كما ذكر هو ذلك فى رسالة إلى لوسالوميه بتاريخ أول أغسطس سنة ١٩١٣ ، وكان الرأس قد اكتشفته حديثاً بعثة الآثار الألمانية فى مصر . وفى الرسالة نفسها يذكر أنه تحادث طويلا مع الأستاذ اشتيندورف Steindorf عالم الآثار المصرية الألمانى فى ليبتسج ، وعن إمكان مصاحبته فى حملة تنقيب عن الآثار فى النوبة . بيد أن رلكه لم يحقق أبداً هذا الحلم : حلم الاشتراك فى حملة تنقيب عن الآثار المصرية .

كذلك نجد فى بعض القصائد الصغيرة تأثرات بمصر ، خصوصاً فى قصيدة بعنوان : « لا بد من الموت لأننا نعرفه » تبعاً لِمَثَل قاله بتاح حوتب « قصائد ١٩٠٦ — ١٩٢٦ ، ص ٤٩ » .

وإذن فرلكه ظل يهتم بمصر ، ويتأثر بروائعها وحكمتها ، مصر العهد الفرعونى .

وكانت آخر علاقة ذكرته بمصر صلته بسيدة مصرية رائعة الجمال ، هى السيدة نعمت علوى بك ، ولها معه قصة بديعة رواها ادمون جالو Ed. Jaloux فى كتابه الذى خصصه لها ، ولامحل لإطالة الكلام هنا بشأنها . وكانت هذه آخر صلة نسائية لرلكه . ويؤكدبعضهم أن المرض الذى مات به رلكه فى مستشفى فال مون Val-Mont بسويسرة فى ٢٩ من ديسمبر سنة ١٩٢٦ يرجع إلى وخزة شوكة وردة اقتطفها رلكه من حديقة قصر (ميزو) وهو يودّعها لما أن زارته هناك .

إنها إذن وردة ، اقتطفت من أجل وردة ، وردة مصرية حيّة ، هى التى حملته إلى حيث يرقد الآن ، فى رارون تحت رمز الوردة :

أيتها الوردة ، أيها التناقض الخالص ، لذتك
ألا تكونى رقاداً لأحد
تحت هذه الجفون الكثيرة !

إيطاليا والدراسات العربية

بقلم الدكتور مراد كامل

ظهر الإسلام وبدأت الفتوحات ، وبدأ معها اتصال العرب بالشعوب المختلفة .

ولم يكد ينتهى القرن السابع الميلادى حتى رأينا العرب قد فتحوا فى الشرق : العراق وفارس وأفغانستان وسورية وأذربيجان وجزءاً من أرمينية وجزءاً من آسية الصغرى . وفتحوا فى الغرب : مصر وليبيا وتونس ومرّاكُش .

وفى القرن الثامن فتح العرب سردينية سنة ٧٢٠ م ، وظلوا بها إلى سنة ١٠٥٠ م ثم دانت لهم مالطة وكورسيكا سنة ٨١٠ م وظلوا بها حتى سنة ١٠٩٠ م .

وكان النصر العظيم للعرب فى البحر الأبيض فتح صقلية سنة ٨٢٧ م ، ولم يتركوها إلا سنة ١٠٧١ م ، ثم استولوا على كالابريه (٨٣٧ — ٨٨٠ م) وبارى (٨٤١ — ٨٧١ م) وجزيرة بونتيني وإيسكيه وكابو ميزينو وجزء من لومباردية وبيمونتى .

وفتحوا الأندلس فى أوائل القرن الثامن وظلوا به إلى أواخر القرن الخامس عشر . وقد بقى الجزء الشمالى الغربى من إسبانيا خارجاً عن منطقة النفوذ العربى ، ومنه كانت مناوأة العرب .

لقد قامت الصلة بين العرب وهذه الشعوب بعد حروب ، فلم يترك هذا الجو من العلاقات المتوترة فرصة ليتعرف كلٌّ على الآخر عن طريق المعرفة الصحيحة الموضوعية . وعاش مسيحيو الغرب ومسلمو الشرق جنباً إلى جنب عدة قرون لم يشعر أحد منهم بحاجة ملحّة إلى درس لغة الآخر ، بل لم يكن لديهم فى أول الأمر متسع من الوقت للالتفات إلى دراسة اللغة .

وكان كلٌّ منهم تعوزه المعرفة الدقيقة عن أحوال الآخر ؛ فسوء النية متوفر ، والخصم لا يريد أن يحق خصمه أو ينصفه . وقد زاد هذا منذ الحروب الصليبية الأولى (١٠٩٦ — ١٠٩٩ م) وعاش المسلم فى حروب مع عالم لا يريد أن يعترف بسلطانه ، كما شعرت الكنيسة الكاثوليكية أمام انتصارات منافسيها المتوالية بتهديد كيانها .

ولكن الحروب الصليبية كانت فى نفس الوقت سبباً فى إيقاظ وعى الغرب لدراسة اللغة العربية والآداب العربية ؛ فقد لمس الغرب قيمة ما ورثه العالم الإسلامى من حضارات قديمة فى الطب والحساب والفلك والفلسفة والعلوم الطبيعية ، وأحسّ بحاجته للوصول إلى معرفة ما عند العرب من هذه العلوم .

● الترجمة

ففى أواخر القرن الحادى عشر ظهر Constantinus Africanus. (قسطندى الأفريقى) وهو مسيحى من تونس كان فى خدمة الكونت النورماندى جويسكردو Guiscardo الذى انتزع صقلية من العرب ، وأخذ فى نقل بعض الكتب العربية فى الطب إلى اللاتينية ، وقد ساعدت هذه الترجمات مدرسة سالرنو Salerno (جنوبى نابولى) على النهوض بالعلوم الطبيعية .

ولم تكن هذه الترجمات من العلوم القديمة كافية حتى تعطى صورة عن الحضارة الإسلامية ، ولم يكن لها كذلك أى أثر فى دراسة اللغة العربية لذاتها ، وكان الاعتماد فى الترجمة على مترجمين من المسيحيين الشرقيين أو من بعض المسلمين أو من المستعربين (Mozarbe)

وهم المسيحيون الذين تأثروا بالحضارة الإسلامية تحت حكم المسلمين فى إسبانيا . وكان هؤلاء جميعاً لا يتقنون اللاتينية فكانوا ينقلون النص العربى إلى اللغة الدارجة ثم ينقلها من يتقن اللاتينية من اللغة الدارجة إلى اللغة اللاتينية .

وقد اهتم ملوك صقلية بالتعرف على حضارة العرب وعاداتهم وأخلاقهم ولغتهم وعلومهم ، ورتبوا دواوينهم وتدبير أمور الدولة على النظام العربى وشيدوا قصورهم على الطراز العربى كذلك ، واستعانوا بالعلماء العرب . نذكر من هؤلاء الملوك روجيرو الثانى (١١٠١ — ١١٥٤ م) الذى طلب من الإدريسى أن يؤلف له فى الجغرافيا ، ومنهم فردريك الثانى (١١٩٤—١٢٥٠ م) .

وقبل أن تسقط مدينة الرُّها من أيدى الصليبيين سنة ١١٤٤ م كانت قد ظهرت ترجمة للقرآن إلى اللاتينية سنة ١١٤٣ م قام بها بطرس المحترم Petrus Venerabilis (١٠٩٢ — ١١٥٧ م) ، وكان قد أوفد إلى إسبانيا سنة ١١٤١ م فى مهمة رسمية ليتفقد أحوال رهبان شركته ، وحيث توسط فى الصلح بين ألفونس السابع ملك قشتالة وألفونس الأول ملك أراجون ، ورأى فى إسبانيا الصراع بين الإسلام والمسيحية ، وشاهد العراك بين العرب والإسبان ، وعاشر هجوم الموحدين على إسبانيا (١١٤٧ — ١٢٦٩ م) .

ولهذا شرع فى ترجمة القرآن إلى اللاتينية ، والتقى فى إسبانيا بعالمين إنجليزيين وكانا يعرفان العربية أتيا لدراسة الفلك والحساب بالعربية وهما كيتينزيز Robertus Ketenensis , Hermannus ودالماتا Dalmata, وأمكنه أن يقنعهما بترجمة القرآن إلى اللاتينية . وتولى كيتينزيز Ketenensis الترجمة ولكنها لم تكن ترجمة دقيقة صحيحة بل كانت بمثابة شرح للموضوعات التى ذكرها القرآن أى لم يبين فيها بلاغة القرآن ولا طريقة عرضها بل سردها سرداً مختصراً .

وتولى دالماتا Dalmata ترجمة رسائل عربية إلى اللاتينية وهى رسائل جدلية ، ونشرت ترجمة كيتينزيز Ketenensis فى « بال » بسويسرا سنة ١٥٤٣ م أى بعد أربعة قرون من كتابتها ، مما يدل على احتفاظ هذه الترجمة بقيمتها فى أوروبا ، وكان طبعها سبباً فى اتساع دائرة انتشارها وعن هذه الترجمة أخذ أريفابينى Arrivabene الإيطالى سنة ١٥٤٧ م أول ترجمة بالإيطالية ، وعن الإيطالية نقلها إلى الألمانية سنة ١٦١٦ م شويجر Salomon Schweigger ، ومنها إلى الهولندية سنة ١٦٤١ م .

وحوالى سنة ١٦٥٠ م تولى دى‌سليسيه de Silesia Germanus الإيطالى ترجمة القرآن إلى اللاتينية ولكن هذه الترجمة لم تنشر .

وقام ماراتشى Lodovico Marracci بترجمة كاملة للقرآن إلى اللاتينية سنة ١٦٩٨ م وكان قد قدم لها بمقدمة وافية وشروح ظهرت فى أربعة أجزاء سنة ١٦٩١ م اعتمد فيها على المفسرين والشراح المسلمين (وقد أوضح ذلك Nallino فى بحثه عنه) .

وترجم سال Georges Sale القرآن إلى الإنجليزية سنة ١٧٣٤ م معتمداً على ترجمة ماراتشى Marracci وعن ترجمة ماراتشى أيضاً أخذ نريتر David Nerrter الترجمة الألمانية التى نشرت فى نورنبرج سنة ١٧٥٣ م .

● المعاجم وكتب اللغة

كان وضع المعاجم أول ما اتجه إليه العلماء منذ القرن الثانى عشر . وقد ظهر أول معجم باللاتينية والعربية لمؤلف لا نعرف اسمه ، وهو لمستعرب يتقن العربيــة وتنقصه الدقة فى المعانى اللاتينية حوى أحد عشر ألف كلمة ، ونشر هذه المخطوطة اليتيمة فى ليدن سيبلد Seybold سنة ١٩٠٠ م .

وقطعت إسبانيا فى القرن الخامس عشر وأوائل السادس عشر شوطاً بعيداً فى الدراسات اللغوية العربية كللت بتأليف ألكالا Pedro de Alcala فى قاموسه الإسبانى العربى الذى ظهر سنة ١٥٠٥ م وقواعد اللغة العربية بلهجة غرناطة سنة ١٥٠٥ م .

وكان لإيطاليا فى هذا المضمار شأن فقد كان لعلمائها دراسة فى الألفاظ العربيـــة واللغة نذكر منها مخطوطة محفوظة فى فلورنسة من القرن الثالث عشر ، وهى معجم بالعربية واللاتينية لا يعرف مؤلفه ، وله أهمية خاصة فقد شكّل الألفاظ العربية كما كانت تنطق فى القرن الثالث عشر ، وهو بذلك يفيد فى دراسة اللهجات العربية فى ذلك العصر ، وقد نشره سكاباريلى Schiaparelli سنة ١٨٨١ م ، وما كادت تسقط الأندلس ويهجرها من تبقى من المسلمين حتى زالت اللغة العربية هناك وضعفت دراستها .

واهتمت البلاد الأوروبية الأخرى بالدراسات العربية منذ أوائل القرن السادس عشر ، وكان على رأسهم علماء إيطاليا .

وكانت الفكرة السائدة لدى الكنيسة الكاثوليكية فى اتحاد الكنائس لا تزال تحتل المكان الأول من اهتمام الكنيسة والعلماء وكانت سبباً فى دراسة العربية واللغات الشرقية الأخرى .

واستمر الاهتمام فى إيطاليا بالمعاجم وكتب اللغة ، ونشر رايموندى Raimondi كتاب التصريف للعزّى وألحقه بترجمة لاتينية حرفية وترجمة لاتينية أخرى. ولم يكد القرن السابع عشر يبدأ حتى ظهر فى إيطاليا اتجاه جديد ، وتنصّل العلماء من الاهتمام باللغة العربية ليخدموا فكرة اتحاد الكنائس وشرعوا فى دراسة العربية لذاتها .

ففى سنة ١٦٢٠ نشر مرتللوتس Franciscus Martelottus كتابه الضخم Institutiones Linguae Arabicae عالج فيـــه لأول مرة الصرف العربى بالتفصيل وقد اعتمد عليه دوساس Silvestre de Sacy (١٧٥٨ — ١٨٣٨ م) فى كتابه فى النحو العربى الذى نشره سنة ١٧٩٩ م .

وفى سنة ١٦٣١ م نشر أوبيتشينى Tommaso Obicini كتاب الأجرومية للمرة الرابعة مع ترجمة لاتينية دقيقة وتعليق مفصّل قيم . ونشر تلميذه الذى كان يدرس العربية فى روما دى سيليسيا Dominicus Germanus de Silesia (١٥٨٨ — ١٦٧٠ م) كتاباً فى العامية العربية وأتبعه بقاموس فى العامية بالإيطالية واللاتينية والعربية ، ثم بكتاب فى قواعد اللغة العربية والعروض باللاتينية وفى سنة ١٦٥٠ م نشر Antonus ab Aquila الذى كان يقوم بتدريس العربية فى روما كتاباً فى القواعد العامية وراعى فيه وضع الفصيح إلى جانب العامية .

واهتم العـــالم الإيطالى جيجيوس Antonius Giggeius على الخصوص بتأليف المعاجم العربية ، فنشر سنة ١٦٣٢ م فى ميلانو قاموساً باللغتين العربية واللاتينية ، واعتمد فيه على الفيروزابادى ، وبذلك كان له السبق فى تعريف الغرب بالمعاجم العربية ، وقد اســـتخدمه الهولندى جوليوس Jacobus Golius (١٥٩٦ — ١٦٦٧ م) فيما بعد فى وضع قاموسه العربى اللاتينى Lexicon Arabico-Latinum الذى نشره سنة ١٦٥٣ م .

● المطبعة العربية

وفى هذا الميدان كانت إيطاليا سابقة . فقـــد ظهرت المطبعـــة العربية لأول مرة فى فانو Fano بإيطاليا حيث تم طبع الصلوات السبع فى سنة ١٥١٤ م بأمر البابا يوليوس الثانى (١٥٠٣ — ١٥١٣ م) وذلك لأقباط مصر . وفى سنة ١٥٣٠ م طبع القرآن فى البندقية .

وكانت روما فى أوائل القرن السادس عشر ملتقى

للشرقيين من مسيحيين ومسلمين ، ومركزاً مرموقاً للدراسات العربية والشرقية ؛ وذلك بعد أن ظهر الاهتمام باللغات القديمة وآدابها لفهم الدراسات الإنسانية ، ولكن المطابع منذ نشأتها الأولى (١٤٤٠ م) كانت لا تسعف هذا السيل من الدراسات العربية لخلوها من الحروف العربية ، وهى لم تبدأ فى طبع الكتب العربية إلا فى القرن السادس عشر . وكان على ناشر النص العربى أن يستعين بحفار على الخشب لا يعرف العربية ، ولم يتجهوا إلى خطاط عربى ، فخرجت حروف المطبعة العربية فى شكل غير سليم .

وفى سنة ١٥٨٠ م أنشأ فرديناندو دميدتشى دوق توسكانا مطبعة عربية طبع فيها كتاب البستان فى عجائب الأرض والبلدان لسلامش بن كند غدى الصالحى سنة ١٥٨٥ م فى روما فى مطبعة باسا Domenico Basa ، وأشرف على هذه المطبعة الإيطالى الشاب رايموندى Giovanni Battista Raimondi ، وكان قد أمضى مدة فى الشرق وأتقن العربية فعمل على قطع حروف عربية جديدة للمطبعة تكون ملتصقة غير متفرقة كما كانت من قبل ، وطبع بالحروف الجديدة : قانون ابن سينا سنة ١٥٨٦ م ، والأناجيل سنة ١٥٩٠ م والكافية لابن الحاجب ، والأجرومية لابن آجروم سنة ١٥٩٢ م ، وكتاب نزهة المشتاق فى ذكر الأمصار والأقطار والبلدان والجزر والمدائن والآفاق للإدريسى سنة ١٥٩٢ ، وكتاب النجاة لابن سينا سنة ١٥٩٣ م .

وكان السلطان مراد الثالث (١٥٧٤ — ١٥٩٥ م) قد سمح منذ سنة ١٥٨٨ م ببيع مطبوعات هذه المطبعة فى أنحاء الدولة العثمانية ، وكان أولها كتاب تحرير أصول إقليدس للطوسى الذى تم طبعه سنة ١٥٩٤ م . وفى سنة ١٦١٠ م طبع كتاب التصريف للعزى وكان هذا آخر ما أخرجته هذه المطبعة التى انتهت بموت رايموندى Raimondi سنة ١٦١٤ م .

وتمكن باولينوس Stephanus Paulinus تلميذ رايموندى Raimondi من إنشاء مطبعة عربية أخرى فى روما ، ووجه همه إلى تحسين الحروف . وكان من أهم أهداف الممولين لهذه المطبعة أن ينشروا الكتب التى تؤدى إلى اتحاد الكنائس الشرقية بروما ، فنشرت سنة ١٦١٣ م كتاب صلوات للكردينال بلرمى Bellarmin بالعربية واللاتينية عن الأصل الإيطالى ، ونشرت سنة ١٦١٤ م المزامير بالعربية واللاتينية . وأشرف على هذا اثنان من الأساتذة الموارنة وهما Victor scialac Accurensis Gabriel Sionita اللذان توليا تدريس اللغة العربية فى الكلية اللاهوتية بروما ، وكان سافارى Savary سفير فرنسا فى روما أكثر المشجعين للمدير باولينوس Paulinus فى إنشاء المطبعة ، وعاد سافارى Savary سنة ١٦١٥ م ، إلى باريس فأخذ معه الحروف العربية وباولينوس Paulinus حيث أنشأ أول مطبعة عربية فى باريس قامت بطبع الكتب العربية تحت إشراف الموارنة . وكانت المطبعة العربية فى إيطاليا حافزاً للهولندى رافلنجيوس Francis Rephaelengius (١٥٣٩ — ١٥٩٧م) على إنشاء مطبعة فى هولندة ، ولكنها لم تصل فى شكل حروفها إلى المستوى الراقى الذى وصلت إليه حروف المطبعة الإيطالية ، وكذلك حفزت إيطاليا الطبيب الألمانى كيرستن Kirsten (١٥٧٥ — ١٦٤٠ م) إلى إنشاء مطبعة عربية فى ألمانيا حروفها أقل جمالا من الحروف الإيطالية ، ولكنها أكثر وضوحاً ، ثم حمل مطبعته حين لم يجد من يشجعه من الحكام ، وذهب بها إلى السويد حيث مات سنة ١٦٤٠ م .

وكانت الطباعة العربية قد مر عليها مدة أصيبت فيها بفتور فى أوائل القرن السابع عشر ، فالكتب العربية المطبوعة لم تجد رواجاً فى الشرق ، فقد كان مظهر الكتاب المطبوع لا يتفق مع ما اعتاد عليه الناس من شكل الخط

العربى المنسوخ ، وكانت الكتب تنقصها العناوين وبها أخطاء مطبعية ونحوية كثيرة ، هذا إلى أن العرب أخذوا يشكون فى نيات الغرب من طبع هذه الكتب ، ولهذا انصرفت المطابع فى أوروبا عن طبع كتب الأدب والدين إلى طبع المعاجم وقواعد اللغة .

● دراسة التـــاريخ

بدأت العلاقات الاقتصادية والسياسية بين الدول المسيحية فى الغرب والدول الإسلامية فى الشرق فى القرن السابع عشر ، وأخذت الدراسات العربية طريقاً مثمراً ظهرت آثاره بعد الثورة الفرنسية ، وتقدمت تقدماً محسوساً فى القرن التاسع عشر ، وتوسع العلماء فى الدراسات التاريخية والآداب العربية ، وظهر أمارى Michele Amari (١٨٠٦ ــ ١٨٨٩ م) فوجه همه إلى تاريخ موطنه صقلية ، وبدأ بجمع النصوص العربية المنشورة والمخطوطة والتى تخص تاريخ صقلية وجغرافيها وشعراءها وأدباءها وعلماءها من العرب ، ونشر سنة ١٨٥٧ م كتابه (مكتبـــة صقلية) Biblioteca Arabo-Sicula.

وكان قبل ذلك قد بدأ بنشر كتابه القيم الذى ظهر منه الجزء الأول سنة ١٨٥٤ م عن تاريخ مسلمى صقلية Storia dei Musulmani di Sicilia والذى أتم نشره سنة ١٨٧٢ م ، ثم جمع النقوش العربية فى صقلية ونشرها فى ثلاثة مجلدات Epigrafi Arabi di Sicila ، وتتلمذ على أمارى العـــالم سكاباريلى Schiaparelli Celestina (١٨٤١ ــ ١٩١٩م) واشترك مع أستاذه فى نشر ما كتبه الإدريسى لروجيرو عن إيطاليا مع ترجمة إيطالية (النص سنة ١٨٧٨ والترجمة سنة ١٨٨٣ م) .

وكان أمارى قد كشف فى فلورنسة عن معجم للألفاظ العربية فقام بنشره والتعليق عليه سنة ١٨٧١ م Vocabulista in Arabico ، ونشر سنة ١٨٩٧ ديوان ابن حمديس وفى سنة ١٩٠٦ م أتحف المكتبة الإيطالية بترجمة لرحلة ابن جبير .

وظهر عالمان اهتما بدراسة تاريخ صقلية أولهما كوسا Salvatore Cusa (١٨٢٢ ــ ١٨٩٣ م) الذى كان أستاذاً للدراسات العربية فى بارمو والذى نشر بحوثاً مختلفة فى تاريخ صقلية ، نخص بالذكر منها ما نشره فى جزأين (١٨٦٨، ١٨٨٢م) ، ومات قبل أن يتم هذا المشروع العلمى الضخم فى جمع الوثائق اليونانية والعربية عن صقلية لنشرها وترجمتها والتعليق عليها I diplomi greci ed arabi di Sicilia, pubblicati nel testo originale, tradotti ed illustrati

أما الآخـــر فتلميذ الأول واسمه لاجومينـــا Bartolomeo Lagumina (١٨٥٠ ــ ١٩٣١ م) وقد وجه دراساته وأبحاثه إلى ناحية النقوش العربيـــة والنميات فى صقلية .

● أعلام الاستشراق الإيطاليون

كايتانى Leone Caetani (١٨٦٩–١٩٣٥م) .

لعل دراسة التاريخ الإسلامى مدينة لعالم إيطالى وقف حياته على دراسة التاريخ الإسلامى ووجهها وجهة المنهج العلمى القويم ، فقد ظهر كايتانى Caetani فى أوائل القـــرن العشرين فقرأ ما كتبه موراتوريس Muratoris فى تاريخ إيطاليا Annali dell-Italia ، ونسج على نوله فى كتابة التاريخ الإسلامى ، فأخذ فى جمع المصادر المنشورة والمخطوطة فى التاريخ الإسلامى منذ نشأته إلى فتح الأتراك لمصر سنة ١٥١٧ م ، ونقلها إلى الإيطالية ، ثم أخذ فى عرض النصوص ودراستها ونقدها ليستخلص منها تاريخاً يساير المنهج العلمى السليم ، وضمن ذلك كتابه تاريخ الإسلام Annali dell-Islam فى أحد عشر مجلداً (١٩٠٥ ــ ١٩٢٧ م) .

وقدم لدراسته بمقدمة طويلة ثم عالج مسائل مختلفة ، وأفرد لبعض هذه المسائل دراسات خاصة فى كتابه Studi di Storia Orientali (الجـــزء الأول

١٩١١م والثالث ١٩١٤ م) منها دراسته للهجرة العربية وأثر الجفاف الذى ألمّ بشبه الجزيرة على هذه الهجرة ومنها دراسته للعوامل الاقتصادية والسياسية فى الجزيرة عند قيام الإسلام .

وبدأ منذ سنة ١٩١٢ م فى نشر Chronographia Islamica وتشتمل على تدوين أهم الأحداث التاريخية إلى سنة ٩٢٢ هـ — ١٥١٧ م ، ثم أخذ منذ سنة ١٩٢٢ م فى نشر موسوعة أخرى عن التاريخ العام لحوض البحر الأبيض المتوسط والشرق الإسلامى من سنة ٦١٢ هـ — ١٥١٧ م ولم يظهر منها إلا الجزء الأول للأحداث من ١٣٣ — ١٤٤ هـ .

وفى سنة ١٩١٥ م اشترك مع العالم جابريلى Giuseppe Gabrieli فى نشر موسوعة عن الأعلام العرب ، وظهر منها جزءان سنة ١٩١٥ م) . Onomasticon Arabicum

وقد كان لدى كايتانى Caetani غير هذا من المشروعات العلمية ، ولكنه كان يعلم أن كل هذه المشروعات التى تتطلب دقة وسعة اطلاع لا تتسع لها حياة رجل واحد ، ولهذا وقف سنة ١٩٢٤ م وقفية سخية لدى الأكاديمية الإيطالية ، ووهب لها مكتبته ومخطوطاته وأوراقه العلمية ، وبذلك أنشأ مركزاً للدراسات الإسلامية فى روما .

إنياتسو جويدى Ignazio Guindi (١٨٤٤ — ١٩٣٥ م) .

شملت مؤلفاته نواحى كثيرة فى الدراسات الشرقية ، وتنوعت فى لغات الكنائس الشرقية وآدابها ، وكانت له مشاركة منذ سنة ١٩٠٣ م فى Corpus Scriptroum Christianorum Orientalium. وكان له فضل كبير على تقدم الدراسات الأثيوبية والقبطية والسريانية) .

أما العربية فقد أولاها اهتماماً خاصاً فقد ترجم العبادات إلى الإيطالية من مختصر الخليل سنة ١٩١٩م ،

ونشر سنة ١٨٧١ م شرح جمال الدين بن هشام على قصيدة بانت سعاد ، ثم نشر سنة ١٧٩٠ م الاستدراك على سيبويه للزبيدى وكتاب الأفعال لابن قتيبة سنة ١٨٩٤ م ، واستخرج من مخطوطات الطبرى فى لندن جزءاً من سنة ٦٥ — ٩٩ هـ فنشره وعلّق عليه .

وفى سنة ١٨٨٧ م نشر فهرساً للشعراء الواردين فى خزانة الأدب . ومما يدين له الباحثون بالفضل نشره فهارس لكتاب الأغانى من (سنة ١٨٩٥ — ١٩٠٠ م) فأفرد فهرساً لأسماء الشعراء ، وآخر للأشعار على القافية ، وثالثاً لأسماء الأماكن والبقاع ، ورابعاً للأسماء الأعلام وغير ذلك .

وله كتاب فى قواعد اللغة العربية الجنوبية باللاتينية نقله الأستاذ نللينو إلى العربية وطبعته الجامعة العربية سنة ١٩٣١م ، وكان قد درس فى الجامعة المصرية القديمة من سنة ١٩٠٩ إلى سنة ١٩١٤ م .

وكان جويدى قد اعتزم القيام بمشروع وضع معجم للألفاظ العربية يجمع فيه الملاحظات اللغوية والدراسات فى المفردات الواردة فى النصوص والتى نجدها مبعثرة فى أماكن كثيرة ، ولكن وافته المنية دون أن يتم هذا العمل العظيم .

ميكيلانجلو جويدى Michelangelo Guidi ابن انياتسيو جويدى I. Guidi

وقد كان لى شرف التلمذة عليه فى الجامعة المصرية حيث درس فى قسم اللغة العربية ثلاث سنوات (١٩٢٧ إلى ١٩٣٠ م) مادة فقه اللغة ، وكان أستاذاً فذاً واسع الاطلاع وقف حياته على الدراسات الإسلامية ، واهتم بدراسة الفرق الإسلامية وخاصة الزيدية .

روسينى Carlo Conti Rossini (١٨٧٢ — ١٩٤٩ م) .

هو عمدة فى الدراسات الإثيوبية وفى دراسة بلاد العرب الجنوبية القديمة ، عنى بتاريخها ولغتها ودينها وفقهها ونقودها .

جريفنى Eugenio Griffini (١٨٧٨–١٩٢٥م):

ونذكر جريفنى الذى كان متنوع الدراسات ، ولعل إخراجه الموسوعة القانونية لزيد بن على سنة ١٩١٩م من الأعمال التى تدين له بها الدراسات الإسلامية .

كارلو ألفونسو نللينو Carlo Alfonso Nallino . (١٨٧٢ – ١٩٣٨ م) :

علم من أعلام الدراسات العربية والعلوم الإسلامية فى القرن العشرين ، عرفه طلبة الجامعة المصرية القديمة (١٩٠٩ – ١٩١٢ م) وجامعة القاهرة (١٩٢٧ – ١٩٣١ م) أستاذاً وصديقاً وعالماً وديعاً فأحبوه وأحبهم ، وقد زاد تعلقهم به على قدر رعايته لهم وتثقيفهم .

عرف الأستاذ نللينو فى تلاميذه المصريين الذكاء وسرعة الخاطر وحب الاطلاع وقوة الذاكرة ، ثم كشف عن نقص فيهم فلاحظ ما يحتاجون إليه من تنظيم لمعلوماتهم وحصرها وضبطها حتى يتهيأ لهم التأليف بعد البحث فتعمد فى درسه الدقة العملية فى غير هوادة ووقف على كل مسألة يوفيها قدرها من الفحص ليصلح ما انحرف ، وليجعل من هذا النبات الملتف والأغصان المتراكبة شجراً يافعاً يانعاً مثمراً ، فوصل إلى غايته دون أن يرهق تلاميذه أو يكلفهم شططا ، وهم يعترفون له بالفضل والأثر على اختلاف مناصبهم .

بحث الأستاذ نللينو فى فروع متشعبة من العلوم العربية والإسلامية ، فكشف لنا عن حقائق علمية جديدة فى كل ناحية من نواحيها . وكان على علم يقين ومعرفة ثابتة بسائر لغات الشرق الأدنى وآدابها ، وقد عرف كيف يستخدمها عند الحاجة إليها فى دراسته للعلوم العربية والإسلامية ، وأتقن الأستاذ نللينو دراسة علوم أخرى ، فدرس علم الفلك والرياضات والفلسفة والفقه وتاريخ الأديان دراسة محقق ، وقد استخدمها فى أبحاثه المختلفة .

وقال عن نفسه مرة « إذا صادفتنى مسألة علمية فلا بد لى أن أتعمق فى بحثها ، فأنا لا أكتفى بمعرفة نصف الشيء . وقد يبدأ أحياناً بدراسة نقطة يظن أنها تافهة فيصل منها إلى مسائل مهمة يحققها على أتم وجه ، وفى معرض الكلام عن هذا النوع من الدراسة فى رسالة كبيرة له عنوانها (أفلسفة مشرقية أم مشرقية عند ابن سينا ؟) قال : « إن المسألة التى أقصد حلها تظهر تافهة ولغوية ولكن حلها فى الواقع على غاية من الأهمية فهو يمس باطن فكر ابن سينا ومركزه الحقيقى فى تاريخ الفلسفة عند مسلمى الشرق ، فأمل أن أكون على حق فى الإسهاب فى هذا المقال والتدقيق فى بحثه » .

كان الأستاذ نللينو يملك زمام العربية كاتباً وناطقاً ، وكان يلقى محاضراته على طلبة الجامعة المصرية باللغة العربية كما نشر بعض أبحاثه بها ، منها تاريخ علم الفلك عند العرب نشره سنة ١٩١٢ م ، وتاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية ، ونشرته دار المعارف سنة ١٩٥٤ م .

وكانت إقامته فى مصر سنة ١٨٩٣ م طالباً فى دار العلوم حافزاً له على إتقان العلوم العربية ودراستها بالطريقة التقليدية ، إلى جانب دراسته للهجة المصرية التى نشر فى نحوها وصرفها ونصوصها ومفرداتها الكتاب الأول من نوعه سنة ١٩٠٠ م .

- فى اللغة

أما أول ما كتبه فى اللغة وتاريخ اللغة فهو مقتطفات قرآنية نشرها سنة ١٨٩٣ م وألحق بها معجماً على غاية من الدقة ، وذكر فيه اشتقاق الألفاظ ومعناها كما فهمت فى عصر الرسول ، ثم نشر بعض شواهد القبور العربية من جنوبى إيطاليا ، ثم نشر بالعربية كيف نشأت اللغة العربية مقالا فى (مجلة الهلال) والحروف اللاتينية هل تصلح للكتابة العربية مقالا فى (مجلة الهلال) وتصحيفات عربية فى معجمات اللغة مقالا فى (مجلة العلمى العربى بدمشق) ، وله مقالات كثيرة فى معانى الألفاظ العربية (المعنى الأصلى لكلمة نصبة) واستخدامها عند الفلاسفة وعلماء الفلك وكلمة (بياض)

بمعنى (قار) التى وردت فى نص معاهدات بين مصر وأراجون فى القرن الثالث عشر الميلادى وكلمة (ها هنا) التى استخدمها ابن رشيد بمعنى (يوجد) وهى مثل العامية (فيه) .

● الآداب العربيــة

تعددت البحوث التى نشرها فى الموضوعات الأدبية ، منها :

(صيقر الحكيم وكتاب طوبيا) و (تاريخ آداب اللغة العربية) و (نقص فى تاريخ آداب اللغة والعلوم التاريخية عند العرب) و (بيت النابغة الذبيانى عن الإله ود) و (آثار كتب يونانية وصلت إلى العرب عن طريق البهلوية) و (عم متولى) لمحمود تيمور ترجمه وقدم له ثم علق عليه ، و (ملاحظات عن ابن المقفع وابنه) .

● التاريخ الإسلامى

شرع فى إعادة نشر كتاب « أمارى » عن تاريخ مسلمى صقلية (نشر الجزء الأول سنة ١٩٣٣ م والثانى فى سنة ١٩٣٥ م ونصف الثالث فى سنة ١٩٣٧ م ، ووافته المنية قبل أن يتم طبع الكتاب) ونشر عدة بحوث تاريخية منها :

(عن تشريع القبائل العربية قبـل الإسلام) و (البندقية وسفاقس فى القرن الثامن عشر حسب وصف المؤرخ العربى مقديش) و (تاريخ اليمن قبل الإسلام) و (رواد اليمن من الأوروبيين) و (هل كانت مصر تتعامل رأساً مع جنوب جزيرة العرب قبل عصر البطالسة) و (علاقة العالم الإسلامى بأوروبا) و (عن العرب والبربر فى بلاد برقة) و (مخطوطان عربيان عن تاريخ بلاد اليمن موجودان فى مجموعة كايتانى) .

● الجغرافيــة

وله فى الجغرافية العربية بحوث منها :

(القياس المترى لدرجة دائرة نصف النهار عند جغرافيى العرب) و (الخوارزمى وتجديده لجغرافيــة بطليموس) و (كيفية كتابة الأسماء الجغرافية باللغة العربية والفارسية والتركية) و (الأسماء الجغرافية فى العالم الإسلامى فى بعض مؤلفات عربية حديثة) و (كيف تكتب الأسماء الجغرافية فى طرابلس الغرب وبرقة باللغة الإيطالية واللغة العربية) و (الجداول الجغرافية للبتانى مع الترجمة والتعليق) و (خريطة عربية من القرن السادس عشر الميلادى لعلى ابن أحمد من مدينة سفاقس) و (رحلة سائح فى ليبيا فى القرن الثامن عشر) .

هذا وقد عهد المجمع اللغوى فى مصر للأستاذ نللينو الذى كان عضواً عاملا فيه بتحقيق الأسماء الجغرافية فى الممالك الإسلامية .

● علم الفــلك

أما علم الفلك عند العرب فالأستاذ نللينو هو العمدة فيه ؛ نشر كتاب البتانى الفلكى بالعربية عن مخطوطة بالأسكوريال مع الترجمة اللاتينية وعلق عليها ، ويقع فى ثلاث مجلدات ، بدأ بنشرها سنة ١٩٠٣ م . أما كتابه تاريخ علم الفلك عند العرب الذى نشره سنة ١٩١٢ م فقد جمع فيه ما عرف فى العربية من علم الفلك ، وقد نولاها الأستاذ نللينو بالعرض والنقض ، وحدد علاقتها بعلم الفلك عند اليونان والفرس والهند ، وأظهر المعلومات الفلكية عند العرب قبل الإسلام . وله رسالة فى (علم الفلك عند جغميني) و (هل يقال زرق أم رزق فى علم الفلك الدارج عند العرب) و (كلمة قطاع فى علم الفلك عند العرب) و (الشمس والقمر والكواكب عند المسلمين) .

● الفقــه الإسلامى

درس الأستاذ نللينو تاريخ الفقه الإسلامى وكذلك فقه الشرق القديم والشرق المسيحى . ألف رسالة عن (كتاب البيان لابن رشد الفقيه) وهو جد ابن رشد الفيلسوف نشرها سنة ١٩٠٤ م وله رسالة فى (الفقــه

الإسلامى فى القوانين السريانية المسيحية لابن العبرى) و (الكفالة فى الفقه الحنفى) و (تحريم المؤاخاة فى الفقه الرومانى القيصرى وما يماثله عند العرب).

وله مقالات عن (الفقه الإسلامى) و (بيت المال) و (القاضى).

● الفكر الإسلامى

كان الأستاذ نللينو على علم لا يجارى بعلوم الدين الإسلامى والفكر الإسلامى والفرق الإسلامية، كتب رسالة عن الإسلام فى العصر الحاضر (مقاصد الإسلام العصرية) وفسر اسم فرقتين إسلاميتين معتمداً على اللغة والتاريخ، فبيّن أن المعتزلة معناها (المحايدون) لا كما ذهب العلماء بأن معناها (المفصولون)، وبيّن أن القدرية الذين لم يقبلوا القدر بل رفضوه سُمُّوا بذلك لأنهم اشتغلوا بالقدر. ثم وصف الصلة بين كلام المعتزلة وكلام الإباضية، وشرح ما بين الاثنين. كما ظهرت له عدة بحوث عن (الإجماع) و (الحديث) و (مصدر عربى للسيرة النبوية لم ينشر) و (الخلافة). كما نشر فى التصوف (القصيدة الصوفية العربية لابن الفارض) و (ملاحظات على ابن الفارض وعلى التصوف الإسلامى). ولتمكنه من الأدب الصوفى الشرقى والغربى أمكنه أن يشرح الفرق بين تصوير الشاعر وبين المذهب الفلسفى. ثم بيّن كيف يكون المسلم الصوفى ثابت العقيدة مبيناً نفسية ابن الفارض فحدد معانيه وفسر لغته.

● الفلسفة الإسلامية

كان الأستاذ نللينو خبيراً بالفلسفة الإسلامية، نشر فيها عدة بحوث منها: (أفلسفة مشرقية أم مشرقية عند ابن سينا) و (تحقيق بعض معانى الألفاظ عند ابن سينا).

أما علم الآثار القديمة وعلم المكتبات وتاريخ العلوم فله فيها دراسات وبحوث.

● المعهد الشرقى بروما

عين الأستاذ نللينو سنة ١٩٢١ م مديراً للمعهد الشرقى بروما Istituto per L'Oriente وأخرج أثناء ذلك مجلة الشرق العصرى Oriente Moderno التى لا تزال تصدر إلى الآن وتشرف عليها ابنته ماريه نللينو Maria Nallino وهى مجلة فريدة فى نوعها وجهها الأستاذ نللينو لتدوّن كل ما يتعلق بالشرق المعاصر فى دقة بالغة وأمانة علمية.

• • •

● الدراسات العربية الآن

ولقد ترك العلماء الراحلون زمام الدراسات العربية فى يد أساتذة أفاضل من الإيطاليين يقومون بها على الوجه العلمى الأكمل نخص بالذكر منهم:

Giuseppe Gabrieli, Georgio Levi Dellavida, Enrico Cerulli, Martino Mario Moreno, Giuseppe Furlani, Laura Veccia Vaglieri, Sabatino Moscati, Umberto Rizzitano, Maria Mallino, Clelia Sarnelli, Vacca Minganti.

● المعهد الثقافى بالقاهرة

ولم تلبث إيطاليا أن أنشأت معهداً ثقافياً بالقاهرة، جاء يحقق أملا طالما انتظرناه يحمل إلينا نتائج دراسات الباحثين من الإيطاليين ويحمل إليهم نتائج الفكر العربى.

وإنى أرجو أن يضع القائمون على إدارة هذا المعهد فى برنامجهم إعادة نشر النصوص العربية وبخاصة ما نفد منها مثل تاريخ الفلك عند العرب لنللينو ومكتبة صقلية لأمارى، ثم العمل على تشجيع نشر النصوص العربية من المخطوطات المحفوظة فى مكتبات إيطاليا، ثم نقل أمهات الكتب للعلماء الإيطاليين إلى العربية مثل كتاب أمارى عن تاريخ العرب فى صقلية والتاريخ الإسلامى لكايتانى.

العودة إلى الحياة البدائية ونتائجها
فى نظر المفكرين الإنجليز
فى القرن الثامن عشر

بقلم الدكتور مجدى وهبه

(١)

إن الدعوة إلى العودة للحياة البدائية بما فيها من سذاجة فطرية لم تكن من مبتكرات القرن الثامن عشر ، فقد كانت تجد سبيلها كلما أحسَّ الناس وطأة البذخ والنزوع إلى المبالغة فى التحضر ، فيحنُّون إلى عهد البراءة ويضيقون بالمدنية ، أو ببعض صفاتها ومميزاتها البارزة ، ويعبِّرون عن جوهر عقيدتهم فى قول موجز بليغ : « خلق الله الإنسان بشراً سويا ، ولكن الناس جدوا فى سبيل الزيغ والضلال » . لقد كانت هذه الدعوة تتضمن دائماً حنيناً وشوقاً إلى حياة أسعد وأفضل تسود فيها الفضيلة ويكون طابعها ذلك العصر البرىء ، عصر ما قبل وقوع الإنسان فى الخطيئة ، كما كانت تنطوى على أن يكون المستقبل من نفس الأوضاع ونفس التصوير .

ولقد اقترنت فكرة « العصر الذهبى » الذى طالما تغنى به شعراء اليونان والرومان اقتراناً وثيقاً بفكرة « الفردوس الأرضىّ » الذى لا يحجبه الماضى ولا المستقبل ، بل هو ماثل موجود فى القرن الثامن عشر نفسه ، وهو موطن البدائيين . أو ليس من الجائز أن تكون جنة عدن ماتزال قائمة فى أمريكا أو فى الجزر السعيدة ؟ وقد ساعد على تأصل هذا التصوير الشاعرى للفراديس الأرضية ، ماجاء على لسان السائحين والمكتشفين ممن لم يلتزموا الدقة دائماً ، فكانت روعة الاكتشاف تضفى على القصص جمالا مبالغاً فيه ، أو رعباً فيه مغالاة أيضاً ، كما تلبس « الهمجيين النبلاء » شخصية خرافية تعيش فى تلك الجنات الأرضية . وما كانوا فى الواقع إلا أناساً وادعين مضيافين ، لم يقاوموا المكتشفين بالقـوة المسلحة ، بل أكرموا وفادتهم دائماً وعبدوهم بصفتهم آلهة أحياناً ، فأثار امتناعهم عن المقاومة دهشة دعت بطبيعة الحال إلى عقد مقارنات بين سلوكهم وسلوك الشعوب المتمدنة فى أوروبا . وكان يعترض الدعوة إلى العودة للحياة البدائية فى القرن الثامن عشر اعتبارات فلسفية ألصقت « بالهمجىّ النبيل » كما ألصقت به جميع النظريات عن الطيبة الفطرية ، وفعل الخير الشامل .

ولعل من العسير أن نقتفى خطوات هذه الدعوة فى القرن الثامن عشر ، ففى إنجلترا ، على الأقل وعند روسُّو على اليقين ، لا نجد تغييرات هامة فى التعاليم الجوهرية عن الحياة البدائية ، فقد اقتبست جزافاً لتستخدم فى أغراض أخرى فإن (مونتين (Montaigne) فى كتابه (Essai des Canniballes) لم يضف جديداً على المسيحية الرسمية حينما قال : « ليس هناك ما يدعو إلى أن يظفر الفن بمرتبة الشرف وهى من مخصصات الطبيعة أمنا العظيمة القديرة » . وجاء من بعده روسو ليؤكد نفس المعنى فى كتابه « إميل » . ولكن مدلول كلمة الطبيعة تشعَّب

يوماً بعد يوم حتى أن الأستاذ الأمريكى لفجوى (A.E. Lovejoy) جمع فى فهرس واحد ستة وستين معنى لهذه الكلمة منذ العصور القديمة حتى عصر وردزورث (Wordsworth) ومع هذا لا تزال قائمته ناقصة ، إلا أن كلمة « طبيعة » أصبحت فى منتصف القرن الثامن عشر تتسم بمعنى سلبى هو « أنها مجموعة الأفكار والأشياء التى لم يفسدها الفن الذى يضطلع به مخلوق ناقص كالإنسان » وسواء أكان الهمجى النبيل هنديّاً أم كاريبيّاً فهو أقرب إلى نموذج الطبيعة من الرجل الأوروبى ، إذ كان بمنأى عن الفساد . ولكن هذه النظرية اصطدمت بمعضلة عويصة ، هى أنه بالرغم من أن الهمجى النبيل براء من الخطيئة فإنه أبعد عن الأمل المسيحى فى الخلاص فهو لم يعمد ولم يسمع مطلقاً عن اللعنة التى نزلت بآدم ، كما ، أنه من الناحية الأخرى ليس فى حياتهما فى حياة الأوروبى مما يستوجب الاستغفار والتكفير . إن استمساكه بالطبيعة يكاد يكون عوضاً عن تعاليم الدين المسيحى ، وفى هذا يقول لازكازاز (Bartholomé Las Casas) « حقا لقد كان من الممكن أن يكون أولئك الناس أسعد المخلوقات لو أنهم عرفوا الله » .

ولهذا السبب جردت بعثات التبشير لهداية « الهمجى النبيل » الذى لم يكن فى نظر فيلسوف القرن الثامن عشر و نظر القصاصين الفلاسفة سوى تمثال مجسم للفضائل الفطرية وللنظريات التقدمية . وقد قام بهذا المزج فى فرنسا فلاسفة كلهم يحقدون على الكنيسة ، أما فى انجلترا فكان أكثر من استوعبوا الفلسفة الجديدة من المشايعين لمذهب الكنيسة الإنجليكانية والمدافعين عنه .

وهناك مصدر آخر لمذهب العودة إلى الحياة البدائية ، هو تزايد الاعتقاد فى طيبة الإنسان الطبيعية . فالطبيعة فى نظرهم لم تكن مجرد كون تتحكم فى حركته القوانين ، بل كانت كذلك مبدأ خلقيّاً فى نفس الإنسان . وقد مهد إلى هذا القسيس « جون راى » (John Ray) فى أواخر القرن السابع عشر بقوله : « الجسم هو المصباح والروح هى شمعة الله المضيئة فيه » .

ونجد كذلك فى كتاب « هاليفاكس » (Halifax) خصلة الانتهازى (Character of a Trimmer) سنة ١٦٨٨ أنه وضع الطبيعة فى مستوى ذاتى ، وعرفها بتعريف أدق : « إن هذا لا يعنى أن الطبيعة هى تلك التى يسىء فهمها المأفونون والمجانين ، ليبرروا تطرفهم ، بل هى البريئة المنزهة عن الفساد التى تعد الإنسان للتمسك بالفضيلة بدون أن تفرض عليه ، وهى أسمى من أن توحى بالأفكار الدنسة ، التى تعصف بالأفكار الصالحة ، فنحاول جهدنا أن نقمها ونقصيها » .

ولقد نشأت هذه التعاليم فى القرن الثامن عشر من التفاعل مع مذهب هوبز (Hobes) الأنانى فى عبادة اللذة ، ومع دفاع ماندفيل (Mandeville) عن الترف ، فأصبحت هذه التعاليم تمهيداً لمذهب التفاؤل فى القرن الثامن عشر ، ولمذهب التدرج نحو الكمال .

وإننا لنجد مدى انتشار هذه العقيدة مسجلا فى صفحات « The Gentleman's Magazine » لسنة ١٧٥١ ، فقد وقف جورج ويتفيلد يؤيد ما ذهبت إليه طائفة النظامية التى تؤكد فساد قلب الإنسان ، فألقى عظة قال فيها : « إن الإنسان بطبيعته نصف حيوان ونصف شيطان » ، وسرعان ما امتلأت أعمدة المجلة برسائل قرائها يدافعون فيها عن استعداد الإنسان بفطرته للخير .

واستمرت هذه العقيدة طوال هذا القرن تستمد قوتها من مصادر متباينة مثل روسو والمدافعين عن مذهب الكنيسة الإنجليكانية ، وتهاجم أولئك الذين يؤمنون بالله فحسب ولا يعترفون بالأديان ، وكذلك أصحاب مذهب الفكر الحر .

وأصبح « الهمجى النبيل » ابن الطبيعة البار ، الفكرة المجسمة القائلة بأن الإنسان قد خُلق طيباً حسن الطوية ، وأنه صورة المخلوق الذى لم تشبه شائبة الإغراق فى التحضر .

وبالنظر إلى اجتماع هاتين الصفتين فيه قام نموذجاً للخلق السمح ، ووقف بمعزل عن المجتمع المتمدن ليكون ناقداً نافعاً جداً له . ومع هذا فالواقع أن الهمجى النبيل لم يكن ذلك الطابع المثالى ، فقد رأى سكان لندن رأى العين همجياً نبيلا بلحمه ودمه ، فما تأثروا به إلا بقدر معلوم ؛ وكان «أوماى Omai» هو ذلك الهمجى الذى ولد فى جزيرة « هداهيتى » . وكان القبطان فرنو (Furneaux) — شريك كوك فى بعثته المشهورة إلى قرب المحيطات المتجمدة — قد أخذه على ظهر مركبه ، وأحضره إلى لندن . وكان رأى كوك « أن أوماى لم يكن من الطراز الأمثل لسكان الجزر السعيدة ، إذ لم يكن من سلالة الأشراف ، كما أنه لم يكن ذا مرتبة عالية أو سموق الشكل أو البشرة » . ثم عدل رأيه هذا بقوله : « من المؤكد أن أوماى ذو نشاط وفهم حسن ومبادئ مستقيمة وسلوك طبيعى قويم يدنيه من أحسن المجتمعات ، كما أن فيه قدراً مناسباً من الكبرياء يوحى إليه أن يتجنب من هم أقل منه مرتبة . وهو كغيره من الشباب له شهوات غير أن له قدرة كافية على التمييز ترباً به عن الانغماس فيها إلى الحد الذى لا يليق . إننى لا أظن أنه يكره الخمر ، فإذا انحدر إلى مجلس صحاب يثنون أطيب الثناء على من يفرط فى الشراب فإنى لا أشك أنه يعمل ذلك ليكسب ثناء أولئك الذين يعاشرهم ، ولكنه لحسن حظه قد أدرك أن شرب الخمر قليل جداً إلا بين السوقة من الناس . ولقد كان سريع الملاحظة يرقب فى دقة بالغة أخلاق من شرفوه بحمايتهم من علية القوم وسلوكهم ، فظل يقظاً متواضعاً . وإنى لم أسمع أصلا أثناء فترة إقامته كلها فى إنجلترا وهى سنتان أنه شرب الخمر مرة حتى ثمل أو أنه انحرف عن حدود الاعتدال الدقيق » .

وواضح أنه مديح متزن دقيق ، ومع هذا فقد قدم أوماى للملك فى قصره . وقال الدكتور جونسون نفسه لأحد محادثيه وهو أقرب إلى الغيظ : « سيدى لقد أمضى كل وقته فى إنجلترا مع خيار الصحاب ، وإن كل ما اقتبسه من سلوكنا كان من النوع المهذب الفاضل » .

وعاد أوماى إلى جزيرته تاركاً وراءه مادة للتأمل فى مزايا الحياة البدائية ، وإمكان مزجها بمجموعة من أساليب الجماعات المهذبة . إن أوماى لم يكن نموذجاً ممتازاً جداً لهذا المزج ، ولكنه ساعد على وقوف الهمجى النبيل فى مستوى الحكيم الصينى الفاضل المجادل الذى اتخذ منه ناقداً للحضارة الأوروبية . لقد رفع الشعور المرهف أو أى تعبير عن الانفعال والغزيرة — لمجرد أنها غريزة — إلى مرتبة الحكمة . أما الفضيلة وهى شىء طبيعى فلم تأتلف بمساوئ المدنية ومفاسدها .



جونسون

إن روح التفاؤل بالخير فى القرن الثامن عشر لم تتعد الحدود التى رسمها اللاهوت المسيحى . إنها سلّمت بمبدأ الميل الفطرى لفعل الخير ، وبمذهب التدرج نحو الكمال ، وإنما إلى حدٍّ معيّن .

إن الإنسان البدائى أقرب إلى النموذج المثالى ، ولكنه بالرغم من ذلك لا يستطيع الوصول إلى حد الكمال . إن نظام الطبيعة هو الكمال ، وينبغى للإنسان أن يجاهد للوصول إليه . والواقع أن الوصول إلى حد الكمال غير مستطاع فى هذه الدنيا ، وأن الهمجى النبيل صورة ملائمة ومفيدة للتسامى إلى الحياة الصالحة ، ولكن الهمجى الحقيقى إذا لم يهتد إلى المسيح لا تكون له الأفضلية على أولئك الآثمين الذين يسلّمون بخطيئة آدم .

ومع هذا فإن تطبيق مبدأ الحياة البدائية على فكرة الهمجى النبيل يتفق إلى حدٍّ ما مع التعاليم المسيحية عن الخشوع .

وقام الهمجى النبيل يمثل مبدأ الميل لفعل الخير باستثناءات معينة . فإذا قيل همجى مسيحى كان هناك تناقض فى التعبير ، إذ الأصل فى وجوده أن

يظل بمنأى عن الحضارة الأوروبية ليكون ناقداً لها، ويكون جامعاً لفضائل البساطة والبراءة التى أهملها مجتمع غارق فى التحضر ،أطلق عليه أسم « المجتمع المسيحى ».

(٢)

كان من النتائج التى تمخضت عنها الدعوة إلى الحياة البدائية فى القرن الثامن عشر الميل إلى الاستهانة بقدر النشاط العقلى، والحط من شأن كفاية الإنسان الفكرية ، فقد كتب لوك كتابه « بحث فى الإدراك البشرى » (Essay on Human Understanding) خاصة ليضع حدوداً للمعرفة البشرية . وقد وجد أن هذه الحدود ضيقة جداً ، ومن المسلَّم به أن العقل قبس من نور الله ، ولكنه خصص لغرض محدود جداً ، فإذا حاول العقل الإنسانى أن يحتكر الحياة البشرية أصبح هذا منه « كبرياء »، وهو نوع من الجنون — على حد قول سبنوزا فى كتابه عن الأخلاق — يحلم فيه الإنسان وعيناه مفتوحتان متوهماً أنه قادر على تحقيق كل الأشياء التى يزينها له خياله ، فيعتبرها أموراً واقعية، ويطرب ما دام لا يستطيع أن يتصور تلك الأشياء التى تقصى خيالاته من الوجود، وتحدد قدرته على العمل . ولم يكن هذا فى الواقع إلا ترديداً لوجهة النظر التقليدية للاّهوت المسيحى.

ولكن وضع العقل والكبرياء على طرفى نقيض كان نتيجة أو جزءاً من نظرية كونية أوسع سمّاها الأستاذ بازل ويلى (Basil Willey) « النظرة المحافظة فى الكون » ؛ إذ كان الشعور السائد هو أن الكون مخلوق على مثال صالح ومحفوف بالعناية الإلهية ، وكل شىء يحدث حسب مشيئة الله ، وأنه ليس فى الإمكان أن يكون العالم أبدع مما كان .

أما الشر فلا يمكن إنكار وجوده فى العالم، ولكن من الأمور الجوهرية ألا ننشغل بالتفكير فى مشكلة الشر بالنسبة للفرد ،أو أن نتأمل فى المآزق الإنسانية ، بل ينبغى أن يستطيع الإنسان بإعمال الخيال أن يفكر فى التكوين العام للعالم ، ويلاحظ أنه خير . ولهذه الغاية وضعت نظرية سلسلة الوجود العظمى ، ومبناها أن صلاح المولى أبدى ، وأن هذا الصلاح الأبدى — على رأى أديسون (Addison) — قابل للانتقال والانتشار حتى أنه ليسرُّ الله أن يهب نعمة وجوده لكل طبقة من طبقات المخلوقات المدركة . وكل مخلوق يكون حلقة فى السلسلة العظمى لذلك الصلاح الموهوب، وهى تنحدر من الإله إلى أحقر حشرة فى الوجود .



جوزيف أديسون

فإذا كان سلّم الوجود يرتفع باطراد منتظم حتى يصل إلى الإنسان استطعنا باستخدام نفس المنطق أن نفترض أن هذا السلّم يستمر فى الارتفاع التدريجى وسط هذه الكائنات التى لها طبيعة أسمى من الإنسان ، إذ أنه توجد مسافة تتسع لدرجات مختلفة من الكمال، تبتدئ من الكائن الأسمى وتنتهى بالإنسان ، وهى أعظم كثيراً مما بين الإنسان وأتفه الحشرات .

فلم يعد الإنسان إذن محور الكون وغاية له، فوضعه فى هذا البرزخ المتوسط الحال يجعله إحدى حلقات السلسلة العظمى للكائنات فقط .

وإن نظرية التفاؤل فى القرن الثامن عشر ترتكز فى جوهرها على اعتبار النظام الكونى فى مجموعه صالحاً ومشمولاً بعناية الله . وكان من المسلَّم به أن لمرتبة الإنسان شروراً ، ولكن إذا نظر إليها بالقياس إلى التكوين العالمى الواسع اعتبرت نتيجة حتمية لنظام مؤسس على مبدأ تدرج الأمور، وخضوع بعضها لبعض ، فإذا كان هذا العالم خير ما يمكن من العوالم، فإن كل الشرور العرَضية لا بد أن تؤدى بطريقة ما إلى الخير . وهذه هى الخلاصة للجانب المظلم عند المتفائلين فى القرن الثامن عشر .

ولقد كان « سوم جنينز » (Soame Jenyns) واحداً من أفصح الناطقين بهذا المنطق العجيب . إنه لم يعالج الشر بوصفه مشكلة ناشئة عن ظروف حياة الإنسان، ولكن باعتباره عنصراً قائماً فى نظام الوجود الواسع ينبغى اختباره بغير تحيز وتبريره على أنه نتيجة طبيعية لما رتبته العناية الإلهية . وقد قسم بحثه إلى ستة أقسام : (١) عن الشر عموماً (٢) عن شرور عدم الاكتمال . وهو يعنى بهذا تلك الشرور التى لا يمكن التفادى منها والكامنة فى مبدأ التبعية نفسه .ويقول عن تلك الشرور :

« إنها ليست شروراً حقيقية إلا إذا اعتبرنا مالك المزرعة الصغيرة سيء الحظ لأن كثيرين غيره قد يملكون مزارع أكبر » .

وما شرور عدم الاكتمال إلا افتقار ضرورى لمجموع نظام التبعية العادل . وعلى هذا الأساس فالكون يشبه أسرة كبيرة منظمة تنظيما كاملا ، فيها يخدم حشمها وخدمها ، وحتى حيواناتها المنزلية ، بعضهم بعضاً فى تبعية لائقة ، فيها يتمتع كل فرد بامتيازات وظيفته وواجباتها ، ويضيف فى الوقت نفسه باشتراكه فى هذه التبعية إلى عظمة المجموع (٣) الشرور الطبيعية ، ولما لم يكن الإنسان محوراً للكون فقد يكون لتلك الشرور الطبيعية مفهومات تختلف باختلاف السياق والقرائن .

يقول جينز (Jenyns) : «الإنسان حلقة من حلقات السلسلة العظمى التى تتدرج فى التسلسل تدرجاً غير محسوس من الكمال اللانهائى إلى العدم المطلق . ولما كنا نشتق جزءاً كبيراً من مسراتنا ، بل حتى من بقائنا ، من آلام الحيوانات الدنيا وفنائها ، ألا يمكن أن يفعل بنا من هم أسمى منا ما فعلناه بغيرنا بطرق لا تصل إلى فهمها تماماً أسمى مدارك البشر ، كما نحصل نحن على منافعنا بوسائلنا التى هى فوق مدارك أحط المخلوقات المسخرة لخدمتنا ؟ » .

ثم يأتى بعد ذلك :

(٤) الشرور الأخلاقية (٥) الشرور السياسية (٦) الشرور الدينية .

وهذه الشرور الثلاثة الأخيرة إنْ هى إلا إبراز لنظرية الشر فى المحيط البشرى والاجتماعى ، فإذا وجدت شروراً اجتماعية فلا بد أن يكون بعض الناس أشراراً بدرجة يستحقونها معها ، وقد يكون الناس ميالين للرذيلة لتجعل منهم أهدافاً حقيقية لهذه الدرجة من الشقاء الذى لم يكن التفادى منه مستطاعاً. ومن هنا كان الانتقال للسياسة المحافظة خطوة قصيرة سهلة ، فلا ينبغى فى نظره أن تشجع الحركة التقدمية والإصلاح إلى درجة كبيرة . ومثلها مثل المؤسسات والبيوت القديمة التى لو حاولنا إصلاحها لانتهت إلى السقوط والانهيار .

ولقد أسفرت الدعوة إلى التفاؤل عن يأس لا أمل فيه فيما يتعلق بالإنسان ، وأصبح عمل الفيلسوف طبقاً لرأى سوم جنينز ينحصر فى التماس الأعذار للحالة الراهنة فى كل من المحيطين الكونى والبشرى .

وقبل ظهور جنينز بثلاثين سنة ونيف ظهرت نفس النظرية ، فقد تضمنها تقديم إدموند لو (Edmund Law) ، وتفسيره لرسالة وليام كنج (William King) عن « مصدر الشر » سنة ١٧٣١ ، إذ سلَّم كنج فى سهولة بأن حشود البؤس تزحف على الحياة البشرية ، وأن الأخطاء وألوان البؤس والرذائل هى التى تلازم الحياة البشرية منذ الطفولة .

ولقد تأمل جميع الشرور التى فى الوجود ، وحاول أن يظهرها لا على أنها لا تتفق مع الحكمة الأبدية ومع

الطبيعة والقوة الإلهية فحسب ؛ بل على أنها نجمت حتماً عنها ، وأن الشرور نتيجة ضرورية لامتلاء الكون .

ولأن يحرم البعض من نيل درجة عظيمة من السعادة بقدر ما تحتمل طبائعهم، خير للعالم من أن يحرم منها نوع كامل من الكائنات .

وقد لخص إدموند او خطة كنج بقوله : « المخلوقات كلها لا بد أن تكون ناقصة وبعيدة بعداً لا نهاية له من كال الله . ويمكن القول بأن كل مخلوق يتكون من وجود وعدم ، فهو لا شيء بالقياس إلى أنواع الكال التي تعوزه، أو إلى أنواع الكال التي يتصف بها الآخرون. وهذا العنصر المزدوج من العدم والوجود في بناء المخلوقات هو المبدأ الضروري لجميع الشرور الطبيعية . ومن الجائز أن يكون المبدأ الضروري لاحتمال شرور أخلاقية أيضاً » .

وليس فى الإمكان أن يكون العالم أبدع مما كان ، والرغبة فى التحسين تؤدّى إلى الكفر والكبرياء . وقد عرف مكان الإنسان وحدد فى هذه الخطة تحديداً واضحاً ، فالإنسان لم يكن هدف الخليقة ، فليس لتفكيره بناء على هذا أن يجول خارج المنطقة المخصصة له . وإذا انساق الإنسان إلى الطموح لمكان أعلى مما هو فيه فقد ارتكب خطيئة . إن امتلاء الكون وتدرجه لا يمكن تشويهها : فالإنسان لا يستطيع أن يشوّه ما سوّاه الله ، وإنما يتردّى بمحاولته فى خطيئة الكبرياء ، وهى خطيئة ضد قوانين النظام الإلهى .

وقد قال « بوب » (Pope) : « سعادة الإنسان – وهل تستطيع الكبرياء أن تحصل على تلك النعمة – فى ألا يذهب إلى عله أو تفكيره إلى ما وراء حدوده » .

والفضيلة هى الفهم الصحيح السليم لحدود الإنسان . وقد كان الحط من شأن الكبرياء يصادف هوًى فيما تنطوى عليه النفوس من خيبة الأمل فى ذلك الوقت . ولم يكن سوى تعبير عن فقدان الثقة فى كفاية الإنسان العقلية . وكثيراً ما اعتبرت المعرفة من لوازم الكبرياء، إذ كانت تحوّل الاهتمام بالسلّم التدرجى فى الكون إلى الاهتمام بإمكانيات العقل البشرى ، وأمكن أن تؤدى المبالغة فى إطراء الذات إلى الكبرياء، وتصبح جزءاً من الخطيئة ضد قوانين النظام الإلهى ، ولكن لم يكن هذا إلا حالة انفعالية غير معقولة للدعوة إلى العودة للطبيعة . وفى الواقع لو أن حركة التشهير بالعقل وصلت إلى نتائجها المنطقية لأدى ذلك إلى فناء الفكر فناء تاماً ، بل إلى فناء حركة التشهير نفسها .



بوب

ولقد تفرّع تمجيد الفلاحين والهمجيين عن الاستخفاف بالتكلف والتصنع ، وكان التمسك الجدّى بأن الجهالة تعادل الفضيلة ضرباً من التناقض فى التعبير ، وإن من المسلّم به أن الجهالة يمكن أن تعنى السعادة ، وهذه قاعدة كانت كامنة ومقررة فى نظرية السلسلة العظمى للكائنات ، وأن التحمس للبساطة الفطرية أدّى عن طريق الخطأ أو التراخى فى التفكير إلى مهاجمة المعرفة . ولما كانت المعرفة مرتبطة بالحضارة فقد أصابها نفس السخط الذى أصاب الترف والتصنع .

لقد كان روسو فى كتابه « المحاضرة الأولى » مردّداً لآراء مونتين وإرازموس إذ يقول : «جميع العلوم– حتى علم الأخلاق نفسه – تولد من كبرياء الإنسان» . ويقول أيضاً : « إن الترف والانحلال والعبودية كانت فى جميع الأزمان عقوبة لمحاولة الكبرياء الخروج من الجهالة السعيدة التى وضعتنا الحكمة الأزلية فيها » .

وإنما حن الناس إلى الفطرة ، وتوسلوا إلى بقائها لأن الكبرياء — كما قال بوب فى « مقاله عن الإنسان » — لم توجد حينئذ كما لم توجد الفنون التى تدعمها ، فالإنسان يمشى مع الحيوان ويتفيأ معه ظلاً واحداً .

وإن سخط الحركة المناهضة لمذهب التثقيف العقلى كان تعبيراً عن اليأس الكامن فى مذهب التفاؤل فى القرن الثامن عشر . فحجتهم فى ذلك أنه إذا كان الإنسان لم يعد محور الكون ، ولكنه جزء فى مجموعة المخلوقات فقط فلا يمكن إذن أن نعلق على انتصارات عقله بشىء سوى قيمة تافهة جداً .

إن هذا النوع من اليأس المدمر كان يحدوه فى أوقات معينة طوال القرن الثامن عشر الذوق العام العادى والنظرية المسيحية عن ضمير الإنسان وخلود روحه . فقد ظهر المسيح على كل حال لخلاص الإنسان لا لخلاص البعوض . وقد أدى هذا إلى توتر مفجع بين ما اشتملت عليه التعاليم اللاهوتية الجديدة وبين عناصر المسيحية الباعثة على اليأس أكثر منها على الأمل والرجاء .

وباقتراب الثورة الفرنسية اتجه الانتباه وتركز من جديد على كفاح الإنسان ضد الكون ؛ وهذا هو أحد معانى الرومانتيكية . لقد اعتبرت روح الإنسان أهم من نظام الخليقة ، وعادت الكبرياء لتحتل مكانها من جديد احتلالاً جزئياً فى تعاليم مذهب التدرج نحو الكمال .





صُوَرُ المَنَاظِرِ الطَّبِيعِيَّةِ

فى قبة الصخرة بالقدس وفى المسجد الأموى بدمشق

بقلم الدكتور حسن الباشا

تميَّز التصوير الإسلامى منذ البداية برسم المناظر الطبيعية التى لا تتمثل فيها الرسوم الآدمية أو الرسوم الحيوانية فى بعض الأحيان ، ولقد أقبل المسلمون على رسم المناظر الطبيعية المجردة من الكائنات الحية تحدوهم إلى ذلك دوافع مختلفة .

وربما كان أقوى الدوافع – فى تجريد الصور من الكائنات الحية ، والاقتصار على المناظر الطبيعية – هو الدافع الدينى : ذلك أن رجال الدين المسلمين فى العصور الوسطى – بالرغم مما شاع بينهم من تحريم الصور – لم يجدوا غضاضة فى تصوير المناظر الطبيعية من جبال وأشجار وأنهار وعمائر ؛ طالما خَلَت من تصوير ما ليس فيه روح . وقد اعتمد رجال الدين فى ذلك على حديث البخارى عن سعيد بن أبى الحسن إذ قال :

« كنت عند ابن عباس رضى الله عنهما إذ أتاه رجل ، فقال : « يا ابن عباس ! إنى إنسان إنما معيشتى من صنعة يدى ، وإنى أصنع هذه التصاوير » .

فقال ابن عباس : « لا أحدثك إلا ما سمعت من رسول الله صلى الله عليه وسلم ، سمعته يقول : « من صور صورة فان الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبداً » فربا الرجل ربوة شديدة ، واصفر وجهه . فقال : « ويحك إن أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر ، وكل شىء ليس فيه روح » .

ومن المحتمل أن تصوير المناظر الطبيعية قد اعتبر من الأمور التى رغَّب فيها الإسلام . ألم يأمر القرآن بتأمل الطبيعة ، والنظر فى ملكوت السموات والأرض ، وتمثُّل قوة الله العلىِّ القدير « الذى خلق السموات والأرضَ فى ستة أيام ثُمَّ استوى على العرش » ؟

« أفلم ينظروا إلى السماء فوقهم كيف بنيناها وزيَّنَّاها ، وما لها من فُروج . والأرض مَدَدْناها ، وألقَيْنا فيها رواسيَ ، وأنبَتْنا فيها من كل زوج بهيج . تبصرةً وذكرى لكل عبدٍ مُنيب . ونزلنا من السماء ماءً مباركاً فأنبَتْنا بهِ جنَّاتٍ وحَبَّ الحصيد . والنَّخلَ باسقاتٍ لها طَلْعٌ نضيد . رزقاً للعباد وأحيينا به بَلْدَةً ميْتاً ، كذلك الخروج » .

« وآيةٌ لهم الليلُ نَسلَخُ منه النهارَ فإذا هم مظلمون . والشمسُ تجرى لمستقَرٍّ لها ، ذلك تقدير العزيز العليم . والقمرَ قدَّرناه منازلَ حتى عاد كالعُرجون القديم . لا الشمس ينبغى لها أن تُدرِكَ القمرَ ، ولا الليلُ سابقُ النهارِ ، وكلٌّ فى فَلَكٍ يسبَحون » .

وانظر كيف صوَّرت آيات القرآن الكريم روائع المناظر الطبيعية من : « ظلمات فى بحرٍ لُجِّىٍّ يَغْشاه موجٌ من فوقه موجٌ من فوقه سحابٌ : ظلمات بعضها فوق بعض » ، ومن سحاب يؤلف الله بينه « ثُمَّ يجعله رُكاماً ، فترى الوَدْقَ يخرج من خلاله » .

* * *

ولأمرٍ ما كان أقدم ما وصلنا من صور إسلامية مؤرخة هى صور لمناظر طبيعية رسمت فى أماكن مقدسة ، ونقصد بذلك رسوم الفسيفساء فى قبة الصخرة بالقدس ، وفى جامع بنى أميَّة بدمشق .

وقد تم بناء قبة الصخرة وزخرفتها فى سنة ٧٢ هـ

(٦٩١–٦٩٢ م) فى عهد عبد الملك بن مروان. ويؤرخ هذه الزخارف كتابة أثرية بالفسيفساء تحف بأعلى رسوم المثمن الأوسط، وتُقرأ هذه الكتابة كما يلي:

« ... بنى هذه القبة عبد الله: عبد الله الإمام المأمون أمير المؤمنين فى سنة اثنتين وسبعين ... »

ومن المعروف أن الخليفة العباسى المأمون قد أجرى بعض الإصلاحات فى هذه القبة، ومن ثم فإن من الواضح أن وضع اسم المأمون بديلا من اسم عبد الملك قد تم بهذه المناسبة؛ غير أنه فات العمال الذين أشرفوا على الترميم أن يغيروا التاريخ الأصلى.

وتتألف فسيفساء قبة الصخرة من فصوص صغيرة أو مكعبات دقيقة من الزجاج ومن الحجر ومن صفائح من الصدف؛ وقد ألصقت هذه الفصوص بنظام على طبقة من الجص بحيث صارت مسطحة؛ أما الفصوص المذهبة والمفضضة فقد ألصقت بميل حتى تعكس الضوء، ويزداد بريقها وتألقها.

وقد استطاع الفنانون — عن طريق التأليف بين الفصوص الملونة بألوان مختلفة — أن يحققوا الرسوم المختلفة على جدران قبة الصخرة ودعاماتها بدقة وإتقان وجمال. وقد صممت الرسوم بحيث توافق المساحات المعمارية، ومن هنا انسجمت مع التصميم المعمارى، وصارت تؤلف مع البناء وحدة متماسكة.

وعلى الرغم من أن هذه الرسوم تمثل بصفة رئيسية زخارف نباتية؛ فإن بعض هذه الرسوم تقرب هيئتها فى بعض الأجزاء من المناظر الطبيعية، بحيث تصبح أقرب إلى صورة طبيعية منها إلى وحدة زخرفية. وتقع رسوم هذه المناظر الطبيعية على بعض جوانب الأكتاف الداخلية فى المثمن الأوسط؛ حيث المساحات ضيقة وطويلة، وهى أشبه ما تكون باللوحات أو المصورات. وهذه الصور قريبة من الطبيعة فتمثل نخلا أو أشجاراً ذات جذوع وسيقان تتوجها أغصان وسعف بعضه قد كثفت أوراقه، وأثقله حمله فناء به، وبعضه قد خفت أوراقه، وصلب عوده، فانطلق يشق الفضاء، وبعضه قد التوى على نفسه كأنما قد هبت عليه ريح عاصفة. ومن خلال السعف والأغصان تدلت الفاكهة على هيئة عناقيد من العنب أو عراجين من التمر: منها الممتلىء الثقيل، ومنها الفارغ الخفيف.

ومع ذلك فإن هذه الرسوم الطبيعية لا تخلو من طابع زخرفى، فقد يزخرف أحياناً ساق الشجرة، أو يكسى جذع النخلة بفصوص من الجواهر أو بأشكال هندسية كالمربعات والمستطيلات، وأحياناً أخرى تحل محل العراجين زخارف من حبات اللؤلؤ، وطوراً ترسم الفاكهة باللون الذهبى البراق، وطوراً آخر تتشابك الأغصان تشابكاً زخرفياً؛ كما تنتثر فى معظم الأحيان بين الأغصان فصوص مذهبة أو مفضضة تضفى على الصورة بريقاً زخرفياً يأخذ بالأنظار.

ومن الرسوم الطبيعية فى قبة الصخرة: صورة على الجانب الأيسر الداخلى من أحد أكتاف المثمن الأوسط، تمثل نخلة تحف بها من الجانبين نخلتان صغيرتان رسمتا بحيث تملآن الفراغ بجانبى النخلة الكبيرة، وتحققان التوازن فى الصورة. ويلاحظ أن جذعى النخلتين الصغيرتين قد رسم لحاؤهما على هيئة أقواس متوالية، فى حين رسم لحاء جذع النخلة الكبيرة الوسطى على هيئة مستطيلات متجاورة رأسية، يعلو بعضها فوق بعض فى صفوف متتالية، ومن ثم تحاشى الفنان التكرار الممل، وأكد التوازن بين الجانبين.

وفى الصورة توازن آخر يتحقق من التقابل بين حركة سعف النخلة الأخضر المنطلق إلى أعلى وحركة زوجى العناقيد ذاتى الألوان: الأخضر والأحمر واللؤلؤى وهما يخرجان من عذق ذهبى، ويتدليان إلى أسفل حتى يكاد كلاهما يمس سعف النخلتين الصغيرتين.

وعلى الجانب الأيسر من كتف آخر رسمت زيتونة تشابكت أغصانها ، وتكاثفت أوراقها ، وزخرفت ساقها بأشكال مربعة وبيضاوية وبرسوم من حبات اللؤلؤ . وتبدو أوراق الزيتونة المتكاثفة ذات ألوان داكنة ، وتتناثر فوقها أوراق صغيرة طويلة بألوان قاتمة ؛ وليس بهذه الشجرة رسوم فاكهة ، غير أن بعض الفصوص المذهبة تلمع بين أوراقها .

وإلى جانب رسوم النخيل والأشجار رسم الفنانون فى قبة الصخرة منظراً طبيعياً مختلفاً يمثل أجمة من القصب . والرسم قريب جداً من الطبيعة ، وقد عنى الفنانون بالتعبير عن التكتل ، وبتوزيع الضوء والظل ، وبتحقيق بعض التفاصيل الطبيعية الدقيقة مثل رسم العروق الطفيلية التى تلتف حول أسفل السيقان ، وبإظهار وريقات القصب الخضراء دقيقة خفيفة متموجة ، يداعبها هبوب النسيم ، وباستخدام فصوص رمادية صغيرة فى التعبير عن أطراف العيدان تعبيراً طبيعياً .



رسم بالفسيفساء فى قبة الصخرة

* * *

أما رسوم الفسيفساء فى الجامع الأموى بدمشق فتفوق رسوم قبة الصخرة من حيث صور المناظر الطبيعية ، وإن شابهتها من حيث الأساوب والصناعة .

وقد تم بناء الجامع الأموى فى عصر الوليد بن عبد الملك حوالى سنة ٩٦ هـ (٧١٥ م) ؛ وترجع الصور إلى هذا العصر .

ولقد أشار كثير من الكتاب القدماء إلى هذه الرسوم ، وتحدثوا عن موضوعاتها ، وأشادوا بجمالها وحسنها . وقد وصفها المقدسى بأن رسومها كانت صور أشجار وأمصار ، وأنه قل أن تذكر شجرة أو بلد إلا مُثلت على حيطان الجامع .

وذكر البدرى فى كتاب « نزهة الأنام ، فى محاسن الشام » — نقلا عن بعض المؤرخين — أن الصور كانت تمثل صفات البلاد والقرى ، وما فيها من العجائب ، وأن الكعبة صوِّرت فوق المحراب ، ثم صوِّرت باقى البلاد عن يمينها وعن شمالها ، وبينها الأشجار بما عليها من ثمار وأزهار .

وأورد النويرى فى كتابه « نهاية الأرب فى فنون الأدب » قصيدة لبعض الشعراء يصف فيها هذه الفسيفساء وما تشتمل عليه من صور جميلة ، وقد جاء فيها :

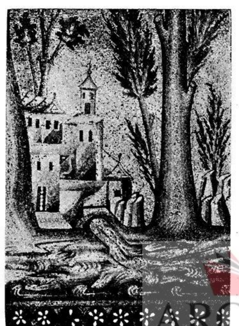
إذا تفكَّرت فى الفصوص وما
فيها تيقَّنت حِذْقَ واضعها
أشجارها لا تزال مثمرة
لا ترهب الريحَ فى مدافعها
كأنها من زمرّدٍ غُرِست
فى أرض تِبْرٍ تغشى بفاقعها

فيها ثمـــار كأنها ينعت
وليس يُخشى فساد يانعهـــا
تُقْطَف باللحظ لا بجارحة الـ
أيدي ، ولا تجتنى لبائعهـــا

* * *

وعلى الرغم من الحرائق التى خرَّبت كثيراً من أجزاء المسجد ، والإصلاحات التى أجريت فيه فقد بقى لنا جزء مهمٌّ من الفسيفساء القديمة التى ترجع إلى عهد الوليد بن عبد الملك . ومما ساعد على حفظها سليمة إلى حدٍّ مّا أن الجانب الأكبر منها كان قد كُسِيَ بطبقة من الملاط حجبته عن الأنظار إلى أن تم اكتشافه فى سنة ١٩٢٧ م .

وتتألف رسوم فسيفساء الجامع الأموى من موضوعات مختلفة ، بعضها يمثل زخارف وأشجاراً على نمط زخارف قبة الصخرة وأشجارها ، غير أن أهم هذه الرسوم هى التى اكتشفت فى سنة ١٩٢٧م ، وذلك لأنها تمثل مناظر طبيعية .



رسم بالفسيفساء بالمسجد الأموى

وتقع هذه الرسوم الطبيعية فى داخل الجامع على مقربة من مدخله الرئيسى ، ويبلغ عرضها أكثر من سبعة أمتار ، وتمتد أكثر من ثلاثين متراً . وقد أطلق على هذا الجزء من الفسيفساء اسم « مصوَّرة نهر بَرَدَى » : ذلك لأن هذه المصورة يمتد فيها من اليسار إلى اليمين نهر يشبه فى بعض تفاصيله نهر بَرَدَى الذى يخترق مدينة دمشق ، والذى أسهم فيما تنعم به من خصب عجيب ، وحدائق غنَّاء ، ومناظر طبيعية خلاَّبة .

ويتكون التصميم العام لهذه المصورة من هذا النهر الذى يجرى بأسفلها ، وتظهر على جانبه الأيسر فى أعلاه قصور وعمائر ذوات طوابق ، ومن طُرُز مختلفة ، ويحفُّ بهذه المبانى حدائق مزهرة مثمرة وجبال وتلال ؛ وتقوم على ضفة النهر نفسها أشجار ضخمة باسقة تتصل جذور بعضها بمياه النهر عند الخلجان الصغيرة التى حفرتها الأمواج .

وقد صوِّرت مياه النهر باللون الأزرق النقى ، يتخلله قليل من اللون الفيروزى واللازوردى والسماوى ، وتتناثر على سطح النهر حبَّات الزَّبَد التى تتألق على حافة أمواجه باونها الفضى . أما الأشجار الكثيفة — التى يمكن أن نميز بينها بعض الأنواع المعروفة فى غوطة دمشق كالسرُّو والحور والمشمش والجوز والتين والتفاح — فقد لُوِّنت باللون الأخضر بدرجات مختلفة ، ترصِّعه بقع مدورة وبيضاوية ذات لون وردى أو أصفر تمثل الفاكهة والأزهار . أما الظل الذى حظى بعناية خاصة فقد رسم باللون البنفسجى ببعض درجاته ؛ وتقوم الرسوم كلها على أرضية يغلب فيها اللون الذهبى .

وتشاهد عند الطرف الأيسر من النهر مجموعة من المبانى بعضها خلف بعض ، ربما تمثل قرية من قرى ريف دمشق ؛ ويخترق المبانى صفٌّ من نوافذ صغيرة



مجموعة من المبانى تتقدمها بائكة على ضفة نهر
رسوم بالجانب الأيمن من مصورة نهر بردى . فسيفساء بالجامع الأموى
بدمشق ، حوالى سنة ٩٦ هـ (٧١٥ م)

مستطيلة تمتد أسفل السقف مباشرة ، وهى بذلك تشبه البيوت السورية القديمة .

ويمر النهر بمجموعة من القرى وبعدد من الحصون والقصور يقوم بعضها على تلال ، وتتخللها الأشجار .

ومما يسترعى النظر أن النهر يصبُّ فى مجراه أمام أحد الحصون رافدٌ يندفع تحت قنطرة من عقد واحد . ويعتقد أن هذا الجزء من الصورة يمثل جانباً حقيقياً من نهر بَرَدَى : ذلك أن هذا النهر يمر خارج دمشق تحت قنطرة ذات عقد واحد . ولقد كان الفنان هنا واقعياً بالقدر الذى يسمح به الطابع العام لفنه : إذ صوّر مياه النهر وقد صُبَّت فيها مياه الرافد فعلاها الزَّبَد ، وتناثرت حبيباتها ، واختل انسيابها الرتيب ، وتعثرت أمواجها المنتظمة المتلاحقة ، وارتدَّ بعضها إلى الخلف ، وجرى بعضها إلى الأمام ، ثم ما لبثت بعد ذلك أن أخذت تنتظم فى جريان بدأ سريعاً ، ثم أخذ يهدأ شيئاً فشيئاً حتى اشتد بطؤه عند الجانب الأيمن من الصورة .

ويمضى النهر فى طريقه فيمر بمجموعة من المبانى

الفخمة تقوم على ضفة النهر مباشرة ، ويحف بها من الجانبين شجرتان يحاذى فرعاهما قمة المبانى . ويتقدم هذه القصور بائكة ترتكز على أربعة أعمدة كورنثية ذوات قنوات رأسية عريضة ؛ ويلتف بشكل زخرفى حول عمودين من هذه الأعمدة أفرع ذهبية من الكرم تخرج منها أوراق زخرفية محوّرة . وتحمل الأعمدة فوقها قبوة يزخرفها من الباطن شبكة من المعينات ؛ وقد وجدت زخارف مماثلة على قبوة فى الأروقة العليا فى أياصوفيا فى الآستانة يرجح أن فسيفساءها ترجع إلى عهد جستنيان فى القرن السادس بعد الميلاد . وإلى جانبى البائكة تشاهد مجموعتان متماثلتان من المبانى يرتفع ، بعضها من وراء الآخر على مستويات متوالية .

ومن الملاحظ أن مصورة نهر بردى — بالرغم من ضخامتها — قد توافر فيها التوازن : انظر مثلا النهر الذى يمتد أفقياً بعرض المصوَّرة توازنه الأشجار الباسقة الصاعدة صعوداً رأسياً حتى الحافة العليا من المصورة . وتأمل العمائر الرشيقة المتأنقة ، تقابلها المبانى العادية العارية عن الزخارف ! ولاحظ كيف ربط الفنان بين الأشجار والعمائر : إذ رسم الأشجار تحفُّ بالعمائر وتحنو عليها بأغصانها ، كالأم تحتضن صغارها !

وفضلا عن ذلك استطاع الفنان أن يرسم وحدات جميلة فى ذاتها ، وأن يوزعها توزيعاً جميلا تمتزج فيه روح الواقع بالطابع الزخرفى ؛ كما استخدم ألواناً جميلة زاهية بدرجات مختلفة حقق بفضلها أهدافه من حيث تصوير الواقع تصويراً زخرفياً رائعاً .

غير أن الفنــان لم تكن لديه أية دراية بقواعد المنظور ، على الرغم من عنايته بالتعبير عن مظاهر التجسيم والحركة .

ومن الطبيعى أن يتجلى فى هذه الرسوم كثير من التأثيرات الأجنبية — شأنها فى ذلك شأن غيرها من المنتوجات الفنية — ولا سيما تأثيرات من الفن السورى ذى الطابع الهلنستى والبيزنطى ؛ ولكن الفنان فى حقيقة الأمر قد استمد أغلب عناصره من البيئة السورية بما فيها من طرز معمارية ومناظر طبيعية .

ومن جهة أخرى نلاحظ أن هذه الرسوم ذات طابع جديد : ذلك أنها صور طبيعية بحتة لا تتمثل فيها أية صورة لكائن حىّ سواء أكان إنساناً أم حيواناً أم طيراً : أى أنها صور طبيعية خالصة تقتصر وحداتها على المياه والنبات والعمائر ، ومن ثم تتمشى مع الأحاديث النبوية التى تحرّم تصوير الكائنات الحية ، وتبيح تصوير ما ليس فيه روح ، ومن هنا كانت هذه الصور إسلامية فى طابعها العام .

وليس من شك فى أن هذه الصور قد شهدت للفن الإسلامى بالسبق فى رسم المناظر الطبيعية الخالية من صور الكائنات الحية ، إذ أن ذلك النوع من التصوير لم تعرفه أوروبا إلا فى العصور الحديثة .

والحق أن صور الجامع الأموى وقبة الصخرة تشهد للفنان فى العصر الأموى بإتقان الصنعة ، وفهم أسرارها ، وبالقدرة على الابتكار ، وبالمهارة فى التصميم ، وبقوة التعبير ، وبدقة الوصف .

من مراجع البحث :

أحمد تيمور : التصوير عند العرب إخراج المرحوم الدكتور زكى محمد حسن .

البخارى : باب بيع التصاوير التى ليس فيها روح وما يكره من ذلك من كتاب البيوع من الصحيح .

البدرى : نزهة الأنام فى محاسن الشام ، صفحة ٤٠ .

المقدسى : أحسن التقاسيم ، فى معرفة الأقاليم ، صفحة ١٥٧ .

النويرى : نهاية الأرب فى فنون الأدب جزء أول صفحة ٣٤٢—٣٤٣ .

Berchem (Marg. Van), The Mosaics of the Dome of the Rock at Jerusalem and of the Great Mosque at Damascus. (in « Creswell (K.A.C.), Early Muslim Architecture, I. »).

Berchem (M. Van), Corpus Inscriptionum Arabica rum, Jerusalem, II.)

Combe (E), Sauvaget (J.) et Wiet (G), Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe.

Lorey (E. de), L'Hellénisme et l'Orient dans les Mosaïques de la Mosquée des Omaiyades (in « Ars Islamica, I. »).

عبد الرحمن شكرى ناقدًا

بقلم الدكتور محمد مندور

تحدثت فى أول مقال من هذه السلسلة عن الأستاذ ميخائيل نعيمة وكتابه « الغربال » ، وأوضحت أن حركة التجديد التى دعا إليها المهجريون ، ومثّلها فى مجال النقد الأستاذ نعيمة فى غرباله ، وحركة التجديد التى دعا إليها شعراؤنا ونقادنا شكرى والمازنى والعقاد — أوضحت أن هاتين الحركتين قد نبعتا تلقائيًّا ، وسارتا متوازيتين ساعيتين إلى هدف موحَّد ، دون أن تكون إحداهما وليدة للأخرى ، وإن تكن الحركتان قد تبادلتا التحية والتأييد ، والشد على اليد .

وحركة التجديد التى انبثقت باقليمنا المصرى فى النصف الأول من هذا القرن قد اشترك فيها عمالقتنا الثلاثة شكرى والمازنى والعقاد ، بحيث يصعب فى كثير من الأحيان أن نميز نصيب أحدهما فى هذه الحركة من نصيب زميليه . وإذا كان عبد الرحمن شكرى قد خلّف فى الشعر تراثاً أكبر مما خلف فى النقد ، فزملاؤه ومعاصروه يحدثوننا بأن شكرى قد كان له فى التوجيه والنقد الشفوى ما لو دوّن لكوّن تراثاً ضخمــاً ، فيقول الأستاذ العقــاد فى مقال نشره أخيراً بمجلة الشهر :

« إن ما قاله شكرى لصحبه وتلاميذه فى توضيح رأيه لأضعاف ما كتبه أو نشره فى دعوته الأدبية لأنه كان مطبوعاً على التعقيب الجامع الناقد على مطالعاته ومطالعات غيره ، يتناول الديوان أو الكتاب أو المقال فيجيل فيه بصره لحظة بعد لحظة — ثم يلقيه وقد فرغ من وزنه وتقديره كما يفرغ الصيرفى البصير من تقويم الجوهرة بعد لمحة من بصره ولمسة من يديه ، فإذا اطلع سامعه بعد ذلك على الكتابة ، وعاود الاطلاع عليه مرة بعد مرة لم يكن ينتهى فيه إلى رأى أصدق من ذلك الرأى الذى فاه به شكرى فى جلسة واحدة ، وخيل إلى سامعه أنه من آراء البديهة والارتجال ، وانما هو فى الواقع رأى الأناة المحفوظة لساعتها يظهر مع المناسبة الحاضرة كلما تحركت دواعيه »

وبالرغم مما نشب بين شكرى والمازنى من خصام عنيف على أثر ما نشره شكرى فى مجلة « المقتطف » عن « انتحال المعانى الشعرية » حيث اتهم زميله بسرقة عدّة معانٍ بل عدة قصائد من الشعر الإنجليزى المنشور فى المجموعة الرائعة المعروفة باسم « الذخــيرة الذهبيــة » The golden treasury مـمـا أثار المــازنى ثورة عنيفة جعلته يصل فى الخصومة إلى حد اتهام شكرى بالجنون ، وتسميته بـ « صنم الألاعيب » فى المقالات التى نشرها عنه فى كتاب « الديوان » نقول : إن المازنى قد عاد رغم هذه الخصومة العنيفة إلى الاعتراف بفضل شكرى وريادته ، وذلك فى مقال نشره بجريدة السياسة فى ٥ من أبريل سنة ١٩٣٠ بعنوان « التجديد فى الأدب العصرى » حيث قال :

« وقل من يذكر الآن شكرى حين يذكر الأدب ويعد الأدباء ، ولكنه على هذا رجل لا تخالجنى ذرة من الشك فى أن الزمن لا بد منصفه ، وإن كان عصره قد أخمله . ولقد غبر زمن كان فيه شكرى هو محور النزاع بين القديم والجديد — ذلك أنه كان فى طليعة المجددين إذا لم يكن هو الطليعة والسابق إلى هذا الفضل ، فقد ظهر الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٧ إذا كانت الذاكرة لم تخنى (الصحيح أنه ظهر سنة ١٩٠٩) وكنا يومئذ طالبين فى مدرسة المعلمين العليا ، وكانت صلتى به وثيقة ، وكان كل منا يخلط صاحبه بنفسه ، ولكنى لم أكن يومئذ إلا مبتدئاً ، على حين كان هو قد انتهى إلى مذهب معين فى الأدب ، ورأى حاسم فيما ينبغى أن يكون عليه . ومن اللؤم الذى أتجافى بنفسى عنه أو أن أنكر أنه أول من أخذ بيدى وسدد خطاى ، ودلنى على المحجة الواضحة ، وأننى لولا عونه المستمر لكان الأرجح أن أظل أتخبط أعواماً أخرى ، ولكان من المحتمل جداً أن أضل طريق الهدى » .

وكتب فى عدد ١٢ من أبريل سنة ١٩٣٠ من الجريدة نفسها يقول : « وقد احتمل شكرى وحده فى أول الأمر وعكة المعركة بين القديم والجديد » ثم يقول : « وشكرى رجل حساس رقيق الشعور سريع التأثر وهو بطبعه أميل إلى اليأس ، فشق عليه أن يظل يدأب وليس من يعنى به ، وأن يقضى خير عمره يرفع صوته بأعمق ما تضطرب به النفس الملهمة الفياضة الحساسة ، وليس من يستمع إليه أو يعيره لفتة . ! » وفى عدد فبراير سنة ١٩٥٩ من مجلة الهلال نطالع للأستاذ العقاد مقالا عن « شكرى فى الميزان » يقول فيه : « لم أعرف قبله ولا بعده أحداً من شعرائنا وكتابنا أوسع منه اطلاعاً على أدب اللغة العربية وأدب اللغة الانجليزية وما يترجم إليها من اللغات الأخرى ، ولا أذكر أننى حدثته عن كتاب قرأته إلا وجدت عنده علماً به وإحاطة بخير ما فيه . وكان يحدثنا أحياناً عن كتب لم نقرأها ولم نلتفت إليها ، ولا سيما كتب القصة والتاريخ » .

وعند تحديد أو محاولة تحديد مكانة شكرى فى حركة التجديد فى أدبنا العربى المعاصر لا مفر من أن نعطى الأهمية الأولى لإنتاجه الشعرى الذى حقق فيه ما يمكن أن نسميه مذهباً جديداً فى تراثنا الشعرى ، وهو المذهب الذى أخبرنا المازنى أنه كان قد انتهى إليه وهما لا يزالان طالبين بمدرسة المعلمين العليا . وبفضل هذا المذهب الذى حققه شكرى فعلا فى الدواوين السبعة التى نشرها فى الفترة التى تقع بين سنة ١٩٠٩ وسنة ١٩١٨ يحق لشكرى أن يحتل مكانه بين نقاد الأدب أيضاً وموجهيه ، كما يجب علينا أن نحاول إيضاح خصائص هذا المذهب الجديد من شعره ، وإن كنا لحسن الحظ نستطيع أن نعثر فى مقدمات دواوينه ، وفى بعض كتبه النثرية ، وبخاصة فى كتاب « الثمرات » الذى طبع بالاسكندرية عام ١٣٣٥ هجرية فى ثمانين صفحة من القطع المتوسط ، ثم فى عدد من المقالات والبحوث التى نشرها فى عدد من الصحف والمجلات مثل « البيان — والمقتطف — وأبوللو — وغيرها » — نستطيع أن نعثر فى كل هذه الكتابات النثرية على عدد من خصائص هذا المذهب الجديد بل وعلى جوهره .

● **المذهب الوجدانى**

ومن المؤكد أن عبد الرحمن شكرى قد أعطانا جوهر المذهب الشعرى الجيد الذى دعا إليه فى البيت الذى وضعه على غلاف أول ديوان أصدره فى سنة ١٩٠٩ وهو :

ألا يا طائر الفردو   س إن الشعر وجدان

وذلك لأن شعراء الجيل الذى تلا شعراء البعث التقليدى ، وعلى رأسهم عبد الرحمن شكرى كانت تضاريس الحياة ، وثقافتهم الشعرية الواسعة فى الآداب الأوروبية ، وعلى الأخص الآداب الانجليزية ، توحى إليهم بأن وظيفة الشعر الأساسية هى — وكما يجب أن تكون — التعبير عن وجدان الشاعر الذاتى حتى ليرى أنه من السخف أن يظل الأدباء والشعراء مؤمنين بتقسيم الشعر إلى أبواب أو فنون ، كالوصف والحكمة والغزل والمدح والرثاء وما إليها ، لأن الشعر فى جوهره عاطفة ، فيقول فى مقدمة الجزء الرابع من ديوانه :

« ليس شعر العاطفة باباً جديداً من أبواب الشعر كما ظن بعضهم فإنه يشمل كل أبواب الشعر . وبعض الناس يقسم الشعر إلى أبواب منفردة فيقول باب الحكم وباب الغزل وباب الوصف ... الخ ولكن النفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكنه من الصفات والعواطف المختلفة فى القصيدة الواحدة ، فإن منزلة أقسام الشعر فى النفس كمنزلة المعانى فى العقل ، فليس لكل معنى منها حجرة من العقل منفردة ، بل إنها تتزاوج وتتوالد منه ، فلا رأى لمن يريد أن يجعل كل عاطفة من عواطف النفس فى قفص وحدها ...... وهناك فئة تريد من الشاعر أن يكون أكثر شعره تكلفاً للحكمة ، فيأتى بأمثال من بطون الكتب وأفواه العامة نصفها حق ونصفها باطل ، ثم يصوغها شعراً من غير أن يكون قد أحس لذعها فى ذهنه ولا شعر بقيمتها . وإن شر الحكمة أن يتكلفها الوزانون ، وإنما حكمة الشاعر تبدو فى كل قسم من أقسام شعره سواء فى فن الغزل أو الوصف أو الرثاء » . وهو بعد أن يخلص إلى هذه الحقيقة الكبرى أعنى العاطفة التى يتكون منها جوهر الشعر والتى بدونها لا يسمى شعراً ، لا يبالى بعد ذلك بالمذهب الفلسفى الذى يمكن أن يصدر عن الشاعر فيقول :

« والشاعر لا يسير على رأى واحد لا يتعداه ، فان المذاهب الفلسفية أزياء تأتى وتروح مثل أزياء باريس ، والنفس أعظم من أزيائها » .

وهو كزملائه من شعراء هذا المذهب الجديد يهاجم شعر

المناسبات الذى كان سائداً عندئذ فى المدرسة التقليدية فيقول :

« وبعض القراء يهذى بذكر الشعر الاجتماعى ، ويعنى شعر الحوادث اليومية مثل افتتاح خزان أو بناء مدرسة أو حملة جراد أو حريق ..... فإذا ترفع الشاعر عن هذه الحوادث اليومية ، قالوا : ماله ؟ هل نضب ذهنه ؟ أو جفت عاطفته ؟... »

والواقع أن عبد الرحمن شكرى قد صدر فى دواوينه السبعة ، وفى خواطره النثرية المتعددة التى جمعها فى كتبه الثلاثة الرائعة « الاعترافات » و « الصحائف » و « الثمرات » وفى مقالاته التى لم تجمع فى كتب - عن مذهب جمالى موحد هو مذهب التأمل ، أو كما سميناه فى الحلقة الأولى من كتابنا عن « الشعر المصرى بعد شوقى » مذهب الاستبطان الذاتى ، وهو مذهب يجمع بين التأمل الفكرى والإحساس العاطفى الحار ، فكل خاطرة من خواطره لها لونها العاطفى الخاص النابع من نفس شكرى ، وعاطفته الحارة القلقة الجانحة فى الأغلب الأعم إلى التشاؤم والتمرد العنيف ، وإن يكن تمرداً خالياً لسوء الحظ من الصلابة والعزم والعناد والثقة بالانتصار سواء فى هذه الحياة أو فى الحياة الأخرى ، حتى لأذكر أننى خرجت من مطالعتى المتأنية لدواوين الفرسان الثلاثة « شكرى والمازنى والعقاد » بإحساس واضح عبرت عنه فى كتابى المذكور بقولى : « وبمراجعة دواوين شكرى نجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما واحد من صاحبيه المازنى والعقاد ، ونعنى بهما : التيار العاطفى الشاكى المتمرد المتشائم وهو تيار المازنى فى شعره قبل أن يتحول إلى ناثر سافر ، ثم التيار الفكرى الذى تميز به العقاد فى شعره العقلى الإرادى الواعى بما يريد . وكأن كلا من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكرى التيار الذى يلائم طبيعته ، وأما شكرى فقد احتفظ بالتيارين ، وسلط أحدهما على الآخر ، ومن هذا التسليط نبعت مأساة حياته فهو شاعر عاطفى حساس ، ولكنه سلط عقله على عواطفه ومشاعر حياته وما فيها من رغبة وتلهف . وبذلك جاء شعره أصيلا متميزاً بطابعه الخاص ، فهو لا يمكن أن يوصف بأنه شعر عاطفى ، ولا بأنه شعر عقلى ، ولكنه شعر ذو طابع خاص يمكن أن نصفه بأنه شعر التأملات النفسية ، أو الاستبطان الذاتى »

● الخصائص الفنية

هذا هو جوهر المذهب الشعرى النقدى الجديد الذى دعا إليه شكرى ، أو هذا هو اتجاهه العام ، أما الخصائص الفنية لهذا المذهب ، ففى رأينا أن خير مرجع نستطيع أن نلتقطها منه هو المقدمة الطويلة نسبياً التى كتبها شكرى للجزء الخامس من ديوانه بعنوان « فى الشعر ومذاهبه » وهى مقدمة قيمة نقتطف منها الفقرات الهامة الآتية :

١ - « يمتاز الشاعر العبقرى بذلك الشره العقلى الذى يجعله راغباً فى أن يفكر كل فكر ، وأن يحس كل إحساس » .

٢ - « الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها والفكر وتقلباته والموضوعات الشعرية وتباينها والبواعث الشعرية » .

٣ - « التشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير ، وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة ، أو بيان حقيقة » .

٤ - « إن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية » .

٥ - « أجل المعانى الشعرية ما قيل فى تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها كما يشرح الطبيب الجسم »

٦ - « الشعر هو ما أشعرك ، وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً ، لا ما كان لغزاً منطقيا أو خيالا من خيالات معاقرى الحشيش ، فالمعانى الشعرية هى خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه ، وليست المعانى الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات الفاسدة والمغالطات السقيمة كما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح » .

٧ - « قد يغرى العبقرى باستخراج الصلات المتينة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها » .

٨ - « إن قيمة البيت فى الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه من القصيدة بعيداً عن موضوعها » .

٩ - « ينبغى أن ننظر إلى القصيدة من حيث هى شىء فرد كامل لا من حيث هى أبيات مستقلة » .

١٠- « مثل الشاعر الذى يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذى يجعل كل نصيب من أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيباً واحداً ، وكما أنه ينبغى للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام فى نقشه ، كذلك ينبغى للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير ، وكذلك ينبغى أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة

وشعر عقل وهى مغالطة كبيرة ، إذ أن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعاً ومقداراً خاصا من العاطفة » ؛

١١- « للشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح سواء كان غريباً أو معهوداً أليفاً ، وليس له أن يتكلف بعض الأساليب . ولا أنكر أن الشعر من قواميس اللغة ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس وعاطفة الغريب الذائعة بين فئة خاصة منها هى رد فعل سببه هو ولوع شعراء القرنين الماضيين بالركيك من العبارات والأساليب . وقد وجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة ، ويحس أن كل كلمة كثر استعمالها صارت وضيعة وكل كلمة قل استعمالها صارت شريفة ، وهذا يؤدى إلى ضيق الذوق وفوضى الآراء فى الأدب – وقد تكون العبارة الملأى بالكلمات الغريبة أخس أسلوباً وديباجة ، وأقل متانة من العبارة السهلة التى ليس فيها غير المألوف من الكلمات ، فينبغى للشاعر المبتدئ أن يتطلب المتانة ، وألا يخلط بينها وبين الغرابة كى لا تضله الغرابة عن المتانة فيقنع بها . انظر مثلا إلى قول المتنبى :

عرفت الليالى قبل ما صنعت بنا

فلما دهتنى لم تزدنى بها علما

هذا أسلوب فخم جزل رائع متين ولكن ليس به غريب .

١٢- « إنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل فى الممالك العربية فى العصور الأخيرة ، فإن سنة التقدم تقتضى الاطلاع بما يستحدث فى الآداب والعلوم ، وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحاً كان أغزر اطلاعاً ، فلا يقصر همته على درس شىء قليل من شعر أمة من الأمم ، فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشرى والنفس البشرية ، وأن يكون خلاصة زمنه ، وأن يكون شعره تاريخاً للنفوس ومظهر ما بلغته النفوس فى عصره . وما عجبت من شىء عجبى من القوم الذين يريدون أن يجعلوا حداً فاصلا بين آداب الغرب وآداب العرب زاعمين بأن هناك خيالا غربياً وخيالا عربياً .... وإذا قرأ الشاعر العربى آداب الأمم الأخرى أكسبته قراءتها جدة فى معانيه وفتحت له أبواب التوليد ، فإن الشاعر الكبير كى يعبر عما فى نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مكتوماً مجهولا ، لا بد أن يجدد ذهنه دائماً بالاطلاع وأن يحرك به نفسه وأن ينوع من ذلك الاطلاع ، فإن شره الإحساس والتفكير هو ميزة العبقرى . ومذاهب القول التى تستلزمها حياتنا تقتضى درس العناصر الأخرى التى غمرت أمم العالم ، وأنشأت لها حضارة وعلوماً وفنوناً ، فإن درسها يوسع عقولنا ، ويجدد آمالنا وقوانا ، ويهيء وحى ذكائنا ويعلى خيالنا ، ولكن ينبغى ألا نكون ناقلين ، بل ينبغى أن نكون مفكرين باحثين فيها . ومن دلائل هلاك الأمم نظرها إلى حياة أجدادها واحتذاؤهم فيها احتذاء لا روح ولا قوة فيه ولا ذكاء ولا فطنة » .

هذه بعض الأصول التفصيلية التى دعا إليها عبد الرحمن شكرى فى مذهبه الشعرى الجديد ، ولكننا عند ما ننظر فى مدى تحقيقه لها فى شعره لا نستطيع أن نغفل أن عبد الرحمن شكرى كان نفساً قلقة كثيرة الشكوك والهواجس معذبة بملكاتها ، ومثل هذه الحالة النفسية لم يكن بد من أن تصيب شعره أحياناً كثيرة بعدم الاستواء ، فنراه يرتفع أحياناً إلى قمة الشعر ، بينما يهبط أحياناً أخرى إلى مستوى النثر المسطح ، كما يتأرجح بين غزارة الرؤية الشعرية ، وبين غموض النفس والتواء العبارة ، ومع ذلك فإننا لا نرى مانعاً من أن نقر عبد الرحمن شكرى نفسه على مبدأ جدٍّ سليم طالعناه له فى مقال نشره فى عدد يونيو سنة ١٩٣٣ من مجلة أبوللو تحت عنوان « نقد الطريقة الرمزية » وقد عبر عن هذا المبدأ بقوله فى ص١١٩٦ : « منزلة الشاعر هى منزلة أحسن شعره ، هكذا يقيس الدهر أكثر الأمور ، فيشيد بالحسنات ، ويقبر السيئات إذا وجد للحسنات مذيعاً » وكم لشكرى من روائع تستحق أن يذاع حسنها !

● الخيال والوهم

وكما حرص شكرى على أن يوضح مكان العقل ومكان العاطفة فى الشعر ، وضرورة المزج بينهما فى كل شعر أصيل جيد مؤثر ، نراه يحرص أيضاً على أن يميز بين الخيال Imagination والوهم Fancy ، وهو تمييز يعترف الأستاذ العقاد بأن شكرى كان رائده ، بل يضعه فى ذلك فى مستوى كبار الأدباء والمفكرين العالميين ، إذ يلاحظ أن الخيال والوهم ملتبسان فى آراء النقاد ، ومختلطان حتى فى بدائع الجلة الفحول من الشعراء الشرقيين والغربيين على السواء .

والواقع أن الخيال عند كبار الأدباء والشعراء قد كان دائماً وسيلة لإدراك الحقائق التى قد يعجز عن إدراكها الحس المباشر أو منطق العقل ، بينما الوهم هروب من

الواقع ومن الحقائق ، وتلفيق لصور محمومة تضل عن الحقائق بدلا من أن تهدى إليها . وقد أوضح شكرى هذا الفارق الجسيم بقوله : « إنَّ التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التى بين الأشياء والحقائق ، ويشترط فى هذا النوع أن يعبر عن حق . والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود ، وهذا النوع الثانى يغرى به الشعراء الصغار ، ولم يسلم منه الشعراء الكبار ، ومثله قول أبى العـلاء :

واهجم على جنح الدجى ، ولو انه
أسد يصـول من الهـلال بمخلب

والصلة التى بين الشبه والمشبه به صلة توهم ليس لها وجود ، وكذلك قول أبى العلاء فى سهيل النجوم :

ضرجته دماً سيوف الأعادى   فبكت رحمة له الشعريان

أى أعاد ؟ وأى سيوف؟. فى مثل هذا البيت ترى الفرق واضحاً بين التخيل والتوهم . وأما أمثلة الخيال الصحيح ، فهو أن يقول قائل إن ضياء الأمل يظهر فى ظلمة الشقاء كما يقول البحترى :

كالكوكب الدرى أخلص ضوءه
حلك الدجى حتى تألق وانجـلى

فهذا تفسير للحقيقة وإيضاح لها ، وكذلك قول الشريف :

ما للزمان رمى قومى فزعزعهم   تطاير القعب لما صكه الحجر

والقعب القدح ، فهو يشبه تفرق قومه بتطاير أجزاء الإناء المكسور وهذا أيضاً توضيح لصورة حقيقة من الحقائق وهى تفرق قومه .. »

● مشكلة التعبير الشعرى

وكانت مشكلة التعبير الشعرى من أهم المشكلات التى درسها أصحاب المذهب الجديد وفى طليعتهم عبد الرحمن شكرى .

وجميع نقاد الغرب ، والناهون من نقاد العرب يدركون أن التعبير الشعرى يتميز أصلا بأنه تعبير تصويرى لا تقريرى ، والتصوير فى حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور ، ولذلك نرى شكرى وأصحابه يعلقون على التشبيه فى نقدهم وشعرهم أكبر الأهمية ، باعتباره العمود الذى يقوم عليه ركن أساسى من أركان الشعر ، وهو ركن التعبير الذى يكون ديباجته .

وقد فطن شكرى إلى الوظيفة الرمزية الجديدة للتشبيه ، عندما قال : « إن الوصف الذى استخدم التشبيه من أجله لا يطلب لذاته وإنما يطلب لعلاقة الشىء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان . وكلما كان الشىء الموصوف ألصق بالنفس وأقرب للعقل كان حقيقاً بالوصف ... وهكذا يوضح فساد مذهب من يريد وصف الأشياء المادية ، لأنها ما ترى ؛ لا لسبب آخر . وهذا الوصف خليق بأن يسمى الوصف الميكانيكى إذ أن وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقروناً بعواطف الإنسان وخواطره وذكرياته وأمانيه وصلات نفسه .... وإن أجل الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية . انظر مثلا إلى قولى مويلك يرثى امرأته وقد خلفت له بنتاً صغيرة ، فقال يصف حالها بعد موت أمها :

فلقد تركت صغيرة مرحومة
لم تدر ما جزعاً عليك فتجزع
فقدت شمائل من لزامك حلـوة
فتبيت تسهر أهلها وتفجع
وإذا سمعت أنينها فى ليلهـا
طفقت عليك شئون عينى تدمع

فهو لم يعلمك شيئاً جديداً لم تكن تعرفه ، ولم يبهر خيالك بالتشبيهات الفاسدة والمغالطات المعنوية ، ولكنه ذكر حقيقته ومهارته فى تخيل هذه الحالة ووصفها بدقة .... ومن أمثال هذا فى الغزل قول ابن الدمنية فى وصف حياة الحبيبة :

بنفسى وأهلى من إذا عرضوا له
ببعض الأذى لم يدر كيف يجيب
ولم يعتذر عذر البرىء ولم تزل
به سكتـة حتى يقال مريب

مثل هذا الشعر يصل إلى أعماق النفس ويهزها هزا ، والشعر هو ما (أشعرك) وجعلك تحس عواطف النفس إحساساً شديداً » .

وواضح من هذه الفقرة أن نظرة شكرى إلى التشبيه شديدة الصلة بجوهر الشعر عنده كما سبق أن أوضحناه وهو العاطفة ، فهو لا يريد التشبيه لذاته أو لإظهار خاصة شكلية معينة فى الشبه أو صلة شكلية بين طرف التشبيه ، وإنما يريد أن يجعل التشبيه وسيلة للتعبير عن الأثر المشبه فى النفس ، أو الإيحاء بهذا الأثر ، وفى ذلك تتفق نظرته مع رمزية التعبير تمام الاتفاق ، كما

تختلف تمام الاختلاف عن نظرة علماء البيان العربى التقليدية له .

وإنه لمن الخير أن نثبت هنا كيف أن الأستاذ عباس محمود العقاد قد تبنى هذا الفهم الجديد لوظيفة التشبيه فى التعبير الشعرى ، وجعل منه أحد الأسلحة العنيفة التى هاجم بها شوقى وشعره فى « الديوان » حيث نراه يوجه إلى شاعرنا التقليدى الكبير الحديث قائلا :

« اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء ، لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها ، وأنه ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه؟ ، وإنما مزيته أن يقول ما هو؟ ، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به » .

« وليس هم الناس من التصيد أن يتسابقوا فى أشواط البصر والسمع ، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم فى نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه ، وخلاصة ما استطابه أو كرهه ، وإذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئاً أحمر ، ثم شيئين أو أشياء مثله فى الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شىء واحد ، ولكن التشبيه أن تطبع فى وجدان سامعه وفكره صورة واضحة ، مما انطبع فى ذات نفسك . وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان ، فإن الناس جميعاً يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس . وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه . ولهذا لا لغيره كان كلامه مطرباً مؤثراً ، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه ، لأنه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآة النور نوراً . فالمرآة تعكس على البصر ما يضىء عليها من الشعاع فتضاعف سطوعه . والشعر يعكس على الوجدان ما يصفه فيزيد الموصوف وجوداً إن صح هذا التعبير ، ويزيد الوجدان إحساساً بوجوده . وصفوة القول أن المحك الذى لا يخطىء فى نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره ، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور والطلاء ، وإن كنت تلمح وراء الحواس شعوراً حياً ووجداناً تعود إليه المحسوسات ، كما تعود الأغذية إلى الدم ، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوى والحقيقة الجوهرية . وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة ، وما إخال غيره كلاماً ، أشرف منه إلا بكم الحيوان الأعجم » .

وهذا كلام رائع يدل على فهم صحيح لحقيقة الشعر كما يفهمه الغربيون ، وإن كنا نلاحظ أنه يجمع ويمزج بين عدة مذاهب شعرية تتصارع ولا تزال تتصارع فى الغرب ، مما يقطع بأنها خلاصة الرواسب التى استقرت فى نفس العقاد وصحبه من مراجعاتهم لشعر الغربيين ومذاهبهم الشعرية .

فالعقاد فى هذه الفقرات القوية المركزة يريد من الشاعر أن يكشف لنا عن لباب الأشياء ، ولكننا فى الحقيقة لانعرف عن هذا اللباب شيئاً ، ولا يزال الفلاسفة يقتتلون حول تحديده ، فمنهم الوضعيون الذين يسلمون بوجود الأشياء وجوداً حسياً منفصلا عن الإنسان ، ومنهم المثاليون أو النفسيون الذين لا يؤمنون بوجود خارجى لتلك الأشياء ولا يعترفون لها بلباب ، وإنما يرونها صوراً ذهنية عند الإنسان ويرجعون لبابها إلى هذه الصور أو الإنعكاسات — إلى صور مثالية مجردة بعيدة عن عالمنا — المحسوس . والوضعيون يرون فى معطيات الحواس وسيلة فعالة لتحقيق صور الأشياء الذهنية ، بينما يرى المثاليون والنفسيون أن تلك الصور الذهنية لاتستطيع الحواس أن تحققها ، بل تقتصر على أحداث وقعها فى الذهن ، وبتمايز ذلك الواقع تتمايز الأشياء . وعلى أساس كل من وجهتى النظر الفلسفيتين السابقتين ظهر فى الشعر المذهب البرناسى القائم على عنصر البلاستيك أى التجسيم ، وهم يطلبون إلى الشعر تصوير تلك المجسمات بفضل معطيات الحواس التى هى أبواب النفس البشرية ، وذلك بينما يرى الرمزيون وأنصار الشعر الصافى أن وظيفة الشعر إنما هى نقل وقع الأشياء من نفس إلى نفس ، فالشعر عدوى ونقل حالات نفسية لا تجسيم أو تفسير أو نقل معان أو صور محددة . ولذلك يقولون بنظرية « العلاقات » التى عبر عنها « بودلير » فى بيت شعر له بقوله : « إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب » أى تتبادل ويحل بعضها محل بعض فى إحداث الوقع النفسى الواحد ، بحيث يستطيع الشاعر أن يصف مرئياً بصفة ملموس ، فيقول مثلا عن السماء المغطاة بسحب

رمادية بيضاء: إن لونها كان فى نعومة اللؤلؤ . واللون لا يعبر عنه فى اللغة التقليدية بالنعومة ، ولكننا مع ذلك نحس قوة التعبير ونجاحه من الناحية النفسية إذ نراه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقى ، ووقع ما رأى فى نفسه . وهذا اتجاه له أصوله فى حقائق اللغة ووظائفها، بل فى لغة الشعراء التقليديين أنفسهم حيث نرى شاعراً عريقاً فى محافظته على عمود الشعر العربى كالشيخ على الجارم يقع متأثراً بهذا الاتجاه الجديد ، أو منساقاً بشعوره الغلاب على هذا النحو الجديد من التعبير ، فيقول :

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى
بالنـبرة السـوداء فى أنّاته

فالنبرة صوت ، والتقليد لم يجر بوصف الأصوات بالألوان لاختلاف الحاسة ، ومع ذلك يصف الجارم تلك النبرة بأنها سوداء ، فيكسب تعبيره قوة شاعرية نافذة ناجحة فى إحداث العدوى ونقل الحالة النفسية من الشاعر إلى القارئ أو السامع .

ومن الواضح أن فقرة الأستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير من مبادئ الرمزية فى الشعر الحديث ، فهو يطلب إلى التشبيه بأن يطبع فى وجدان سامعه وفكره صورة واضحة مما انطبع فى نفس الشاعر ، وهو لا يرى أن التشبيه قد ابتدع لرسم الأشكال والألوان ، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس ، وبذلك يمكن القول بأن جماعة الديوان كانوا من رواد الرمزية التى نمت بعد ذلك ، وازدهرت عند شعراء أبولو بنوع خاص ، بل أسرف بعضهم فيها إلى حد رأينا معه رائدها عبد الرحمن شكرى يتنكر لها وينتقدها بشدة فى مقال بمجلة أبولو سبق أن أشرنا إليه وهو مقاله فى نقد الرمزية وافتعالها حيث نراه يقتبس كلمة لشاعر الإغريق الغنائى الكبير « بندار » وهى قوله للشعراء : « ابذروا البذر باليد لا بالزنبيل » ثم يعلق على هذا القول المتّزن بقوله : « يعنى أن الزارع إذا رمى بذراً كثيراً فى مكان واحد ، فإن النبات الذى ينبت قد يقتل بعضه بعضاً ، وكذلك الشاعر إذا أدخل الصور الشعرية بعضها فى بعض فى جملة واحدة أفسد بعضها بعضاً » . وواضح من السياق العام لذلك المقال أنه يعنى بنقده « الرمزية » وإن كنا نلاحظ أن شكرى لم يستطع فى هذا المقال أن يدرك أو يوضح حقيقة الرمزية ومنبعها الفنى والنفسى ، على نحو ما استطاع من قبل هو وزميله العقاد أن يوضحا حقيقتها . وإن لم يذكراها بالاسم فى أمثال الاقتباسات التى أوردناها ، فنرى شكرى يعرّف الرمزية فى هذا المقال تعريفاً عائماً مشوشاً عندما يقول فى مطلع مقاله :

« مذهب الرمزيين كما أعتقد يشمل أموراً منها إحلال المشبه به مكان المشبه وحذف المشبه فى كثير من المواضع ومنها إدخال تشبيه فى تشبيه واستعارة فى استعارة وخيال فى خيال ، وثالثها الاسترسال فى وصف الهواجس النفسية من غير تمهيد أو شرح ، ويرمزون لهذه الهواجس بأشياء تذكرهم بها ، ورابعها أنهم قد يشبهون شيئاً بشىء آخر وهذا الشىء الثانى يشبهونه بثالث والثالث برابع .. الخ ثم يحذفون كل هذه الأشياء ما عدا المشبه به الرابع فإنهم يبقون لفظه كى يكون رمزاً للمشبه الأول » .

وما من شك فى أن الرمزية لا صلة لها بكل هذا . وأن شكرى وصحبه قد وقعوا فعلا على حقيقة الرمزية فى أقوالهم الأولى التى كتبوها فى عنفوان شبابهم . وإنه لمن المصادفات العجيبة أن نطالع فى نفس العدد من مجلة أبولو وبعد مقال شكرى المذكور مقالا آخر لشاعر شاب من جماعة أبولو هو محمد عبد المعطى الهمشرى عن « جمال الإبهام الرمزى » يورد فيه عدة محاولات لإدراك حقيقة الرمزية . وإذا كان هذا الشاعر لم يستطع أن ينفذ إلى حقيقتها الفلسفية وأساسها الفنى ، فانه قد استطاع أن يقع فيها على بعض الأمثلة الرائعة مثل قول شاعر الهند الكبير رابندرانات طاغور فى كتابه « هدية العشاق » واصفاً للصمت بأنه « السكون المشمس » وإذا كان شاعرنا الشاب لم يستطع أن يحلل جمال هذا التعبير ويوضح أساسه فإننا نستطيع اليوم فى يسر ووضوح أن نحلله بقولنا : إن طاغور إنما وصف ذلك السكون بأنه مشمس بجامع الواقع النفسى البهيج لذلك السكون ولضوء الشمس المشرقة .

ومع كل ذلك فإننا لا نستطيع إلا أن نقر عبد الرحمن شكرى فيما رآه فى هذا المقال من إسراف أخذ ينساق

إليه بعض شعراء الجيل اللاحق لجيله فى الالتجاء إلى الرمزية على نحو ينم عن الافتعال حيناً وفساد الذوق حيناً آخر واضطراب الرؤية الشعرية أو طرطشة العاطفة حيناً ثالثاً على نحو ما أوضحنا فى السلسلتين الثانية والثالثة من « الشعر المصرى بعد شوقى » .

● وحدة القصيـــد

وأما مبدأ وحدة القصيد على النحو الذى نادى به شكرى وصحبه واتخذه الأستاذ العقاد معولا من المعاول التى استخدمها لتحطيم شعر شوقى فى الديوان فأخذ يقدم ويؤخر فى رثائه لمصطفى كامل زاعماً أن القصيدة لا تفقد شيئاً بهذا التقديم والتأخير، نتيجة لانعدام الوحدة العضوية فيها فإننا نستطيع أن نؤكد أن هذه الدعوة قد سبق إليها عدد من النقاد والشعراء المتقدمين تاريخياً على جماعة « الديوان » فنذكر بين هؤلاء المتقدمين حسين المرصفى الذى رأيناه فى مقالنا السابق يقرظ إحدى قصائد البارودى بقوله :

« ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق ، فإنك لاتجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث ».

ومن بينهم شاعر كبير من رواد التجديد أيضاً هو «خليل مطران» الذى كتب فى مقدمة ديوانه الأول الذى ظهر فى أوائل هذا القرن يقول : «هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن ، أو القافية على غير قصده . يقال فيه المعنى الصحيح فى اللفظ الفصيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ، ولو أنكر جاره أوشاتم أخاه ، ودابر المطلع، وقاطع المقطع ، وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وفى ترتيبها وفى تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور ، وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعور الحى وتحرى دقة الوصف ، واستيفائه فيه على قدر »

● النقد والذوق

وإذا كان الأستاذ ميخائيل نعيمة قد رأى كما أوضحنا فى مقالنا عنه بهذه السلسلة أن لكل ناقد غرباله الخاص. أى مقاييسه الأدبية والفنية والإنسانية المنتزعة من ذاته ونوع ثقافته ومداها ، فإننا نرى عبد الرحمن شكرى هو الآخر لا يتنكر للذوق، كوسيلة أساسية فى النقد ، ولكنه يأبى أن يسلم بأن لكل إنسان غرباله ، وأن الغرابيل المختلفة لا يمكن أن تتقابل ، بل يرى على العكس أن هناك ذوقاً عاماً يمكن أن يلتزم الجميع حدوده ، فيقول فى مقال له عن « الذوق » فى كتاب « الثمرات » :

« .. اجتمع أعاظم المصورين ، فصنع كل صورة أملاها عليه ذوقه ، وزعم أنها بلغت غاية الجمال ، إذا رأيتها وجدت اختلافاً عظيماً ينبىء عن مثله فى أذواق هؤلاء المصورين ، وربما كان بين تلك الرسوم ما يستسمجه بعضهم ، على أنك لو قلت لهم : ماهى أصول الجمال لقالوا .. كذا كذا .. واتفقوا على أشياء عامة حتى إذا عرضوا عليك ما يستملحون من معانى الجمال عجبت لاختلافهم فيما يعرضون عليك . ومن أجل ذلك قال العلامة داود هيوم : إن الأذواق تتفق فى الأصول العامة ، وتختلف فى الأمثلة الخاصة ، والأفكار بعكس ذلك تتناكر فى النظريات العامة حتى إذا ولج بها البحث إلى الدقائق أدت بها إلى التعارف . على أنه مهما تباينت الأذواق فإن لذلك التباين حداً إذا تعداه امرؤ عد سقيم الذوق . فإذا تمارى اثنان فى تفضيل ابن المعتز على البحترى كان أحدهما مصيباً . والآخر مخطئاً ولكن خطأ المخطىء لا يعزى إلى سقم فى ذوقه ، أما إذا لج امرؤ فى تفضيل ابن الفارض على البحترى فلا نجد له شيئاً أحسن من أن نرجو له مغفرة واسعه ! » .

ونحن اليوم ما زلنا نقر مع هؤلاء الرواد للذوق بدوره الأساسى فى نقد الأدب عامة والشعر خاصة ، لأن الذوق وحده هو الذى يعطينا طعم الأشياء على نحو لا يستطيعه أى تحليل ، ولكننا نرى اليوم فى الغالب الأعم أن الذوق يجب أن لا يشغل إلا المرحلة الأولى فى العملية النقدية ، وأنه لكى يصبح وسيلة مشروعة للمعرفة التى تصح لدى الغير ، ولكى يقبل الغير أحكامنا الذوقية التأثرية ، لا بد أن نردف هذه المرحلة بمرحلة أخرى موضوعية تستند إلى أصول الأدب والفن المستمدة من روائع الأدب والفن . وإن كنا نحس أحياناً. وبخاصة عند نظرنا فى الشعر بمثل ما عبر عنه أحد نقاد العرب القدماء بقوله : « إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ، ولا تحتويها الصفة» .

أى أن جمال الشعر يتضمن أحياناً عناصر خفية تحسها النفس ، ويلمسها الذوق ، ولكنها تستعصى على الإيضاح والتقرير .

المكتبة وأثرها فى حياتنا

ضرورة تطويرها والتخطيط لها

تحقيق تعليم الأستاذ فوزى سليمان

● المكتبة مؤسسة ديموقراطية

المكتبة فى العصر الحديث نتيجة من نتائج الديمقراطية ، ومظهر من مظاهرها ، وأداة من أدواتها . فالديمقراطية تعمل على تربية الأفراد وإعدادهم كمواطنين صالحين يتحملون تبعاتهم القومية ومسئولياتهم الإنسانية والثقافية ، وتعمل على تقريب الفوارق بين المستويات الفكرية فى الوطن الواحد وإقامة روابط فكرية وانسجام ثقافى بين أعضاء المجتمع ، وإتاحة الثقافة والمعرفة للجميع بأيسر السبل . ومن هنا كان اهتمام الدول الديموقراطية بالمكتبة وتقديم الخدمات المكتبية إلى المواطنين كافة على اختلاف مهنهم ، وأعمارهم ، ومستوياتهم الاجتماعية والثقافية .

ومن هنا كان اتصال المكتبة بالتطور الاجتماعى وتقدم الصناعة ونهوض التعليم الشعبى فى كثير من البلاد فى العصر الحديث حتى أصبح الكتاب فى متناول العامل والزارع والطفل والطالب .

وغدت المكتبة العامة أو المكتبة الشعبية منشأه اجتماعية تساعد البالغين على استكمال دراستهم ومتابعتها وصارت مركزاً ثقافياً يمدُّ الناس بالمعرفة . وبؤرة للإشعاع الثقافى يلتف الناس حولها فى الندوات أو المعارض التى تقام ، أو الاجتماعات التى تعقد ، وما يثار فيها من مناقشات وتعليقات ، أو فى مختلف ألوان النشاط والبرامج ، مما أكد دور المكتبة فى تكوين الوعى العام .

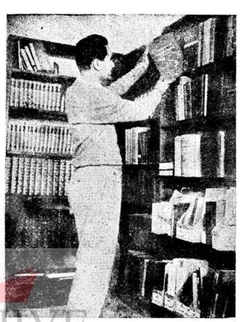
وديمقراطية المكتبة دعتها إلى أن تسعى إلى القارئ بشتى السبل ، تفتح له نوافذ سهلة على المعرفة ، وتساعده فى تطوير أساليب حياته . سعت إليه فى القرية البعيدة على عربات متنقلة ، كما سعت إليه فى المصنع والمستشفى والمدرسة .

وقد نجحت المكتبة الحديثة فى تحطيم الحواجز بين القارئ والكتاب ، إذ سهلت للقارئ الصلة بالكتاب عن طريق الأرفف المفتوحة ، وتبسيط الاستعارة ، والإرشاد الحكيم إلى تنوع المعارف مما يتصل بحاجاته واهتماماته ورغبته فى تحسين حاله .

وقد حدد مؤتمر سان باولو الذى عقد بإشراف هيئة اليونسكو بالبرازيل منذ سنوات قريبة أهداف مكتبة الشعب الحديثة فى النواحى الآتية : « أن تزود المواطنين بالمعلومات والكتب والمواد وكل التسهيلات التى تتفق مع رغباتهم ومقتضيات حياتهم الثقافية ، وأن تنمى حرية التعبير والنقد البنائى ، وأن تعلم الجميع أن يشاركوا فى حياة المجتمع ، ويعملوا على تعزيز التفاهم بين الأفراد والجماعات والأمم ، وأن تكل المكتبة نشاط مراكز المعرفة بأن تتيح فرصاً جديدة لمتابعة الخدمات التعليمية للجميع » .

ولنا أن نتساءل بعد هذا : ما هو دور المكتبة فى حياتنا ؟ وإلى أى حد نشعر — أو تشعرنا الدولة — بأهميتها فى حياتنا وتفكيرنا ؟

يجب أن نعترف بأن الخدمة المكتبية فى بلادنا ما زالت قاصرة عن تحقيق أهدافها بالصورة المنشودة ؛ قد يكون لنا عذر لوجود بعض العقبات . فنسبة الأمية عندنا عالية ، فإن حوالى ٧٠٪ من المواطنين لا يقرءون أو يكتبون ، ومعنى ذلك تعطيل وظيفة الكتاب والمكتبة



الأرفف المفتوحة توفر الوقت وتقرب المعرفة

بالنسبة لثلثى الشعب . ومن هنا نعتقد أن واجبنا الأول السعى للقضاء على هذا الوباء الاجتماعى فى أسرع وقت بحملة علمية منظمة تتعاون فيها الهيئات الحكومية والعلمية .

وتجابهنا صعوبة محلية أخرى هى نقص الإنتاج الفكرى الصالح لبعض مستويات القراء كالمطبوعات المناسبة للبالغين والمراهقين .

والمكتبة كأداة ووسيلة للبحث تجابهها عقبة أخرى هى عدم توافر المراجع العربية كالمعاجم التى لم تتطور مع الزمن ، والنقص الملحوظ فى المعاجم الموضوعية الخاصة ، وما زلنا نشكو من عدم وجود دوائر المعارف العربية الحديثة وعدم تنوعها .

ويمكن أن نلاحظ نواحى كثيرة من النقص فى الخدمات المكتبية فى شتى الميادين : فى دار الكتب وهى أكبر مكتبة عامة ، وفى مكتباتها الفرعية بالأحياء ، وفى مكتبات البلديات بالأقاليم . وفى الريف حيث افتقاره إلى الخدمة المكتبية ، وفى مكتبة الجامعة وضعف استجابتها لما يتطلبه « البحث » .. ولكن بالرغم من كل هذا ــ لانشك فى أننا نشرف اليوم على حركة مكتبية حديثة ؛ فبعد أن كانت مكتباتنا عبارة عن مخازن مغلقة للكتب فى أبنية كئيبة مظلمة يحرسها الأمناء ويحرصون عليها ، بدأنا نلمس مساهمة المكتبة الحديثة فى بلادنا فى مساندة نهضتنا العلمية والتكنولوجية . ففى مؤسسات كثيرة نجد المكتبة الناهضة التى تزود القراء بمعظم حاجاتهم . كما أن الوعى المكتبى استيقظ بين أبناء الشعب ، وصار الناس يتفهمون للمكتبة معنى جديداً يغاير المعنى القديم ، ولا شك أن الخدمة المكتبية عندنا ــ وهى لم تبدأ محاولات تحسينها وتطويرها إلا منذ وقت قصير جداً ــ ستحقق فى القريب نجاحاً كبيراً .

ونعرض هنا لأهم ميادين الخدمة المكتبية .

● دار الكتب وفروعها

يؤخذ عليها أنها تقوم بوظيفتين مختلفتين كل الاختلاف : الأولى أنها مكتبة « للدولة » تحفظ وتسجل وتنشر الإنتاج الفكرى ، وتعنى فى الوقت نفسه بالتراث العربى الإسلامى ، وتخدم البحث العلمى .

والأخرى : أنها مكتبة عامة تفتح أبوابها للجمهور للاطلاع العام والإعارة ، وإنشاء الفروع وخدمة القارئ .

وهذا يؤدى إلى عدم قيام دار الكتب بمهمتها كما يجب ، فضلا عن أن مخازنها أصبحت ضيقة لاتستوعب الرصيد المتزايد من الكتب . وقسم الفهارس يعمل فى ظل أنظمة فنية معقدة(١) بعضها قديم وبعضها حديث ، ونظام البطاقات معقد كذلك مما يؤدى إلى صعوبة البحث ، فضلاعن نظام الإعارة الذى يشكومنه الجمهور.

والعلاج لهذا التناقض هو أن تستقل دار الكتب الحالية كمكتبة قومية للباحثين ، وتنشأ مكتبة عامة أخرى

---

(١) مجلة عالم المكتبات : العدد الثانى «فبراير ١٩٥٩»

حديثة مفتوحة الأرفف قريبة المنال فى وسط القاهرة ، يلجأ إليها أى قارئ من عامة الشعب .

أما عن فروع دار الكتب فيلاحظ أن نشاطها يكاد يكون مقصوراً على الطلاب ، ولكن يمكن اعتبارها نواة لخدمة مكتبية متطورة فى الأحياء التى تقوم فى وسطها بحيث تصبح مراكز إشعاع ثقافى ، وخصوصاً إذا ما توافرت لها إمكانيات تقديم ألوان من النشاط المكتبى الحديث ، مثل عقد الندوات ، وعرض الأفلام الثقافية مع وضعها ثقافيا تحت إشراف لجنة من صفوة الأدباء والمثقفين المهتمين بشئون الخدمة المكتبية والقاطنين بمختلف هذه الأحياء ، فإن هذا يؤدى إلى إثارة الاهتمام بأمرها ، وزيادة الدعوة إليها .

ثم .. ناحية أخرى هى أن تدرس احتياجات بيئة كل حى على حدة ، ومقوماته الاجتماعية والثقافية ، لتزويده بالمناسب له من الكتب ، وبعض الأحياء - كمصر الجديدة - لا تكفيه مكتبة واحدة .

● مكتبات الأطفال

عنيت الدول المتمدينة بشئون الطفل ، فأعدت له قسما خاصاً بالمكتبة العامة ، بل أقامت له مكتبات خاصة ، تعرض فيها مجموعات الكتب والقصص على أرفف فى متناول يد الطفل ، وقد علقت على الجدران لوحات وصور أنيقة ، وتصادفك بها أحياناً معارض لرسوم الأطفال .. ومع كل هذا ابتسامة رقيقة ترشد الطفل وتستقبله . فيتهيأ له جو ممتع يقضى به وقتاً سعيداً ويذهب مع أبطال قصصه ويجول مع الأطفال الذين يقرأ عنهم فى مختلف بلاد العالم .. وقد يساهم مع زملائه فى برنامج موسيقى .. أو يجلس معهم يستمع إلى أمينة المكتبة وهى تروى لهم بصوت شائق قصة من القصص أو تدعوهم للمشاركة فى الإلقاء والحوار أو لتقديم بعض الحركات التمثيلية الصامتة لتمثيل دور أحد الشخصيات .

وإغراء الطفل واجتذابه إلى المكتبة عملية ماهرة، تستلزم من إخصائية المكتبة معرفة بسلوك الطفل حتى تحببه فى الكتاب ، وتشجع فيه الرغبة فى القراءة .

وقد انتشرت مكتبات الأطفال فى كل بلد يؤمن بالديموقراطية .. لأن الطفل سيغدو شاباً ثم رجلا .. وإعداده من طفولته لحب القراءة هو بلا شك تأمين لمستقبل الكتاب .

ونتيجة لانتشار مكتبات الأطفال نما أدب الأطفال وقد أسهم كبار كتاب العالم فى كتابة قصص الأطفال مثل الكاتب الهندى الكبير دكتور مولك راج أناند الذى كتب أساطير شعبية موجهة للأطفال .. وهذا دليل على تقدير الكاتب الكبير للنتاج البشرى الثمين : الأطفال .. خلفاء المستقبل . وهو بهذا العمل يشكل المستقبل وأدب المستقبل معاً .

واهتمت الدول الديموقراطية بأدب الأطفال فأنشأت له فى عواصمها دوراً للنشر متخصصة فى إنتاج أدب الأطفال ونشره .

ونحن فى مصر نلمس جهوداً لبعض الأدباء مثل : الأستاذ كامل كيلانى الذى أهدى للأطفال مجموعات طريفة من الأقاصيص والأساطير والحكايات . ثم أخذت بعض دور النشر وبعض الكتاب ينهجون نهجه ..

هذا عن الكتاب أو أدب الأطفال .. لكننا ما زلنا نفتقد حتى الآن المكتبات الجميلة التى تجتذب إليها الأطفال وتحببهم فى القراءة والمعرفة .. وفى الوقت نفسه نتركهم فريسة لمكتبات بعض الأوساط الأجنبية عنا . والأولى أن نفتح لهم المكتبات القومية التى تبث فيهم حبهم لبلادهم وحبهم للإنسانية .

● الخدمة المكتبية فى الريف

فى ريف الإقليم المصرى ١٨ مليون مواطن يمثلون غالبية الشعب واليد العاملة الرئيسية . ومع هذا فالخدمة

المكتبية فى الريف معدومة أو تكاد تكون معدومة . وبهذا ينعزل ريفنا عن المدينة .

وقبل أن نتكلم عن وسائل الخدمة المكتبية فى الريف يجب أن نضع فى الاعتبار بعض الحقائق ، أو المشكلات التى لا بد من مناقشتها بصراحة وروح عملية .

أول هذه الحقائق أن الفلاح يقضى يومه كله فى الحقل ، يخرج فى الساعة السابعة صباحاً ويعود فى الساعة السابعة مساء . فمتى يقرأ ؟ وكيف يقرأ ؟ هل نقدم له الكتاب فى الحقل ونغامر بما قد يصيبه من تلف ؟ .

والحقيقة الأخرى وهى الأهم بلا شك أن غالبية الفلاحين أميُّون ، فهل تقام المكتبة للمعاونة فى محو الأمية مع تأدية وظيفتها الأصلية فى الوقت نفسه ؟

وهناك بجانب الأمِّيين عدد كبير آخر من الذين يكتفون بمرحلة التعليم الإلزامى أو الأولى ثم يتوقفون ، وقد ينسون ما تعلموه ، فكيف نقدم لهم خدمة مكتبية تحفظ ما تعلموه وتنمى معارفهم ؟

ثم المشكلة الرابعة والأخيرة هى مشكلة نوع القراءة أو الكتاب القروىّ ، أى الكتاب المناسب والأسلوب واللغة الملائمان ، وكيف يمكن مقابلة المستويات المختلفة فى التفكير أو التعليم بالقرية ؟

لا شك أن وزارة الثقافة والإرشاد قد جابهت هذه المشكلات وغيرها ، وهى تفكر فى مشروعها الكبير فى تثقيف الريف وإنشاء المكتبات القروية ، وقد بدئ بتجربة الخدمة المكتبية فى سقارة وميت رهينة .

وهنا يمكن أن نستفيد فى حل هذه المشكلات بالتجربة التى أجريت فى ريفنا المصرى فى منطقة سرس الليان التى أنشئ فيها مركز للتربية الأساسية يستهدف تثقيف الفلاحين فى مجالاتهم الطبيعية وعلى أساس مشكلاتهم الواقعة . وهو يخدم ٢٠ قرية عدد سكانها خمسون ألفاً .

وعملية التثقيف الشعبى ترتبط بمكافحة الأمية . لتقدم الوسيلة الأولى التى ينمى بها الإنسان نفسه . وهى القراءة والكتابة .

أما بالنسبة لمشكلات الكتاب فقد وضع بعض المبعوثين المتخصصين كتباً مبسطة تعالج موضوعات حية مناسبة ، تفيد الفلاح فى حياته مطبوعة بحروف كبيرة واضحة ، ومزينة بالصور البسيطة الجميلة ، وتسمى كتب المتابعة ؛ روعى فيها مستوى خريج المدرسة الابتدائية أو مرحلة التعليم الإلزامى ومن فى حكمه من أهل القرية .

وأمامى الآن بعض من هذه الكتب المبسطة : هذا كتاب بعنوان « اكتب جوابك بنفسك » يبدأ بفصل « هيا نتعلم درساً جديداً » أوّله « الجوابات التى يحملها إلينا البريد حيناً أو نرسلها بالبريد . . وسائل مهمة فى حياتنا . فهى تؤدى لنا خدمات كبيرة وتوفر علينا متاعب كثيرة . إنها تنوب عنا فى قضاء كثير من المصالح والأغراض ، وتوفر علينا السفر وتعبه ومصاريفه » وهكذا فى أسلوب سهل وبلغة عربية صحيحة أعتقد أن كل فلاح يفهمها ، وعلى هذا النمط كتب أخرى عن الزراعة والمواسم والأعياد ، وعن حياة بعض الزعماء مثل عبد الله النديم فى سلسلة « أبطالنا » أو « سوريا » فى « سلسلة الوطن العربى » .. فهى مجموعة تجمع بين الفائدة العملية المباشرة والتثقيف العام والتوجيه القومى .. تصلهم بالمعارف والخبرات التى تساعدهم فى إنتاجهم ، وتعمل على تبصيرهم — كمواطنين — بالتيارات القومية والعالمية عن طريق الكلمة المقروءة .

والمهم أن نعرف أن الخدمة المكتبية فى الريف تعتمد على الإثارة والتشويق ، وإثارة الوعى القرائى والدعوة إليه . . ويمكن أن نشنّ حملات تجوب قلب الريف ، تحمل من الكتب والمطبوعات أبسطها عرضاً . وأكثرها تصويراً ، وأعمقها تشويقاً .. وهذه الحملات الدعائية يمكن أن تعتمد فى مراحلها الأولى على الوسائل السمعية والبصرية ، فالناس فى عاداتهم — وخاصة فى الريف — يقبلون على الاستماع والمشاهدة أكثر من

الإقبال على القراءة . ثم توزع عليهم الكتب فى شكل نشرات أو كتيبات مصورة ملونة دون تعقيد فى إجراءات الإعارة ..

وقد لجأ القائمون على مركز التربية الأساسية بسرس الليان إلى توزيع الكتاب فى أماكن تجمع الناس مثل محل البقال أو الحلاق كما وزعوا الكتب على المساجد والمقاهى .

ولا شك أن تعاون مدرسة القرية والوحدة المجمعة ومكتبة البلدية بالإقليم ومراكز الثقافة الشعبية والقائمين على هذه المنظمات مما يساعد على نجاح نشر الخدمة المكتبية فى الريف .

وقد نص الاقتراح الخاص بمشروع تنظيم الخدمة المكتبية الأخير الذى سيعمل على تحقيقه على مرحلتين فى عشر سنوات — على « إنشاء الخدمة المكتبية المتنقلة فى الريف والجهات النائية . . وهى تعمل تحت إشراف مكتبة المركز ، وتقوم بتوصيل المطبوعات على اختلاف أنواعها إلى المجالس البلدية أو الوحدات المجمعة أو المراكز الاجتماعية أو المدارس بالقرى » .

وفكرة الخدمة المكتبية المتنقلة أو المكتبة على عجلات فكرة جديدة استعملت فى المناطق القروية لكثير من الدول ، وأدت إلى وصول الكتاب إلى أكبر عدد من القراء وتقريب الكتاب من القارئ . وتبدأ العملية بدراسة مساحة المنطقة وعدد سكانها وتكوينهم الاجتماعى والاقتصادى ونوعية اهتماماتهم ، وقد أثبتت نجاحاً رائعاً ، فما إن يعلم أهالى القرية بوصول العربة حتى يهرعون فى فرح ومعهم كتبهم التى قرءوها ليستبدلوا بها كتباً جديدة .

ولست أدرى إلى أى حد يمكن اقتباس نظام المكتبات المتنقلة عندنا . فالطرق عندنا غير معبدة ، والتكاليف كثيرة . ولكن يمكن تذليل العقبات بعد دراسة كاملة للمشروع وتكتيل الجهود لمحو الأمية .

وقد قامت تجربة للمكتبات المتنقلة فى مصر فى



الطلبة يبحثون بأنفسهم عن المعلومات والمراجع

منطقة طنطا التعليمية باستخدام دراجة تحمل حقائب الكتب وتوزعها بين المدارس الريفية ، وظهر نجاح المشروع فى لهفة المدارس على تسلم حقيبة المكتبة وانتظارها بفارغ الصبر فى كل مرة ، لما فيها من كتب جديدة . وغير متوفرة فى المدرسة .

المكتبة بالمدرسة

تفقد المدرسة مقوماً هاماً من مقوماتها إذا لم تتوافر لها المكتبة الجيدة . ولم تكن المكتبة حتى سنوات غير بعيدة إلا مخزناً لحفظ الكتب ، وكان أمين المكتبة يتحايل على خزن الكتب ومنعها من التداول ، بل أكثر من هذا أن المكتبة كانت توضع فى ركن بعيد غير مطروق ، وأمين المكتبة مدرس سلمت إليه عهدة الكتب إراحة له .

ولكن اللائحة الجديدة للمكتبات التى وضعت عام ١٩٥٠ غيرت من كل هذا ، وكما يقول الأستاذ حسن رشاد مدير المكتبات المدرسية بوزارة التربية والتعليم :

« إن المكتبة اعتبرت مركزاً ثقافياً ، وصارت المكتبات تنبض بالحياة ، وتحتوى على جميع مقومات الخدمة المكتبية الصحيحة من أثاث حديث ، وأمناء متفرغين متخصصين ، ومجموعات من الكتب تناسب البيئة فى

موضوعات عامة بجانب الموضوعات الدراسية . وفى مدة ثلاث سنوات أنشئت ٣٠٠ مكتبة نموذجية مؤثثة بالأثاث الحديث وفى مكانٍ جذاب ».

ويقول : « أما بالنسبة للمدارس الابتدائية فقد اهتممنا بالمكتبة لنغرس عادة القراءة فى التلاميذ منذ الطفولة . ففضلنا نظام مكتبات الفصول فأنشئت ٧,٠٠٠ مكتبة فصل ، خصص لها مبلغ ٣٠,٠٠٠ جنيه لتزويدها بالكتب .

وقد شاهدت نشاطاً ملموساً فى بعض المكتبات النموذجية للمدارس الثانوية بالقاهرة . ولمست كثرة المترددين على المكتبة للقراءة والاستعارة . وأعدت بعض المكتبات كراسات « ثمرة القراءة » لتسجيل ما أفاده الطبة من القراءة ، كما أقامت الندوات ، وشاركت فى نشاط المدرسة العام عن طريق تقديم التعليقات وإصدار صحف الحائط .

هذا كله جميل . ولكن المكتبة ليست هدفاً فى ذاتها ، والمهم هو نظام التعليم ذاته : هل تدخل المكتبة فيه ؟ فالطالب يذهب للمكتبة فى وقت « الفسحة » ليقرأ كما يهوى ويشاء . ولاحظت الإقبال الكبير على قراءة القصص بالذات . وإذا كان نظام التعليم يلزم الطالب أن يعتمد كل الاعتماد على المدرس الذى يلقى الدرس ، أو على الكتاب المقرر فالمكتبة لا تؤدى دورها ، فالكتاب المقرر يحدد أفق الطالب ، ويجب أن يربى الطالب منذ صغره على أن يكون الكتاب جزءاً من حياته . إن العملية التعليمية لاتتم إلا بالكتاب ، والمكتبة هى معمل المدرس ومعمل التلميذ ، ولذلك يجب أن يعدل نظام التعليم ومناهج الدراسة ليكون كل من الكتاب والمكتبة جزءاً أساسيًا فى التعليم ، فيقوم المدرس بالتقديم للدرس أو المشكلة ويقوم الطالب بنفسه فى المكتبة بجمع الحقائق والاطلاع على مختلف الكتب فيتعود الإيجابية والاعتماد على النفس ، ونكسب قارئاً يداوم على القراءة بعد تخرجه من المدرسة أو الجامعة ، فلا تتركه عادة القراءة أو صداقة الكتاب فى الوظيفة ، أو فى أى مكان يذهب إليه .

واستعمال المكتبة بهذا المعنى كأداة لازمة أساسية فى العملية التعليمية وليس ذلك من شأن التلميذ ، بل من شأن الذين يرسمون السياسة التعليمية وينظمون المناهج .

● الخدمة المكتبية بالجامعة

المكتبة هى قلب الجامعة . ووظيفة المكتبة الجامعية لا يمكن فصلها عن وظيفة الجامعة نفسها ، ويمكن تحديد وظيفة الجامعة وبالتبعية وظيفة المكتبة فى الأغراض الآتية :

أولا — حفظ تراث الفكر .. فقد كانت الجامعة فى القرون الخمسة الأخيرة هى الحافظ الرئيسى للمعرفة والأفكار التى وصل إليها الإنسان فى كفاحه فى غزو الدنيا التى حوله ، حتى يتوافق مع المجتمع الذى يعيش فيه ويؤثر فيه ويعمل على تطويره .. ومكنت المكتبات ، والمتاحف ، والمعامل الجامعة من حفظ تراث الماضى .

ثانياً — التعليم .. تعليم الشباب الذى سيكون منه قادة المجتمع والباحثون .. وذلك عن طريق نقل المعلومات التى فى الكتب إليهم ..

ثالثاً — البحث .. وهو الناحية البارزة التى تميز الجامعة عن أى معهد آخر . فالتركيز هنا على البحث . والمكتبة من الوسائل الهامة فى ذلك . وتمهد الجامعة — لطريق التقدم فى المعرفة ، وتسهم — فى الوقت نفسه — فى إعداد صف من الباحثين الذين يخدمون الدولة فى ميادين العلوم والصناعة والثقافة علماً وعملا ...

رابعاً — النشر ... وهنا يجب أن تملك الجامعة من وسائل النشر ما يتيح لها أن تنشر ما تصل إليه من أبحاث . ومثالا لهذا نجد فى الولايات المتحدة سبعاً وثلاثين مطبعة مكرسة لنشر أبحاث الجامعات علاوة على معاونة جدية من أربعين مطبعة أخرى خارج الجامعة .

خامساً — القيادة الفكرية .. فالجامعة تتولى القيادة الفكرية فى المجتمع الذى توجد فيه ، يشارك أساتذتها فى توجيه شئون الثقافة والصناعة ومختلف الأمور العامة من إذاعة أو ندوات أو محاضرات أو مشاورات.

وهذا كله يدخل فى وظيفة مكتبة الجامعة ؛ فلا يمكن الاستغناء عن المكتبة فى تحقيق أى هدف من هذه الأهداف .

ولتحقيق هذه الأهداف بنجاح يجب توفر النواحى الآتية فى المكتبة :

١ — مصادر البحث وأجهزته ، من المواد المختلفة كالكتب ، والصحف ، والدوريات ، والمخطوطات ، والأفلام ، والوثائق الحكومية ، والمصورات ، والخرائط . وهذه المواد تنمو دائماً لتخدم ما يجد من

موضوعات فى الميادين العلمية والثقافية مما تتطلبه الجامعة ، حتى لاتتخلف الدراسة الجامعية عن اللحاق بكل تطور أو اتجاه جديد ..

وتتميز بعض الجامعات بمجموعات، خاصة تفيد البحث ، فجامعة شيكاغو مثلا تكاد تكون أكبر مرجع فى تاريخ الشرق الأدنى ، وجامعة هارفارد تضم أكبر مجموعة من المصادر المتنوعة عن الصين .

٢ — هيئة كاملة من المكتبيين الفنيين : يتوافر فيهم العدد الكافى والمران العمل . والتدريب على طرق البحث العلمى حتى يقوموا على خدمة الباحثين والأساتذة علاوة على الطلاب .. وعليهم أيضاً أن يتفهموا أهداف الجامعة ليس مجرد تفهم لنصوص المناهج ، بل لروحها وطرقها. حتى يعاونوا فى تحقيق أهدافها .

٣ — تنظيم المواد التى يستعملها الطلاب ، والكتب التى يستعملها الباحثون المتخصصون والأساتذة، تسهيلا للعمل المكتبى ذاته، مما يتطلبه هذا من تبويب وإعداد كشوف خاصة .



قاعة لمكتبة حديثة بمدرسة أوروبية

٤ — مكان مناسب مجهز تجهيزاً مناسباً .. ولا شك أن المبنى الحديث للمكتبة يسهل عملية البحث وحركة الاستعارة ، فتعد أماكن خاصة للمراجع العامة، وغرف مريحة للقراءة ، وغرف خاصة للاجتماعات ، وأماكن خاصة لمكتبات الصور والأفلام أو المخطوطات ، وأماكن خاصة للباحثين توفر لهم المراجع والهدوء ، وأخرى للكتب النادرة ، وهكذا ...

٥ — التوافق والانسجام مع سياسة الجامعة التعليمية والإدارية .. فالمكتبة ليست غاية فى ذاتها ، ولذلك يجب أن تأخذ أهداف الجامعة فى الاعتبار الأول وتعمل على تحقيق غاياتها التربوية . وهنا على المكتبى أن يحيط برسالة الجامعة . وتطورها . و بمختلف أنواع دراساتها . وعليه أن يطلع على التعديلات الجديدة فى المناهج ، ويكون دائماً متصلا كل الاتصال بسياستها العامة .

٦ — توافق بين المكتبة والمجتمع والدولة والإحاطة بالتطورات العلمية والثقافية فى العالم، وهذا يستلزم التعاون مع المكتبات الأخرى فى البلد وفى الخارج تجنباً لتكرار الخدمات والكتب من غير داع ، وملاحقة لكل جديد فى الميدان العالمى ...

٧ — ميزانية توفر الحصول على الكتب والمواد الجديدة وتحسين المبانى .

٨ — وأخيراً رسم سياسة مكتبية دائمة للدولة لتنسيق العمل .

إذا حاولنا أن نناقش هذه الأهداف بالنسبة للخدمة المكتبية الجامعية عندنا نعترف أولا آسفين بأن جامعاتنا تهتم بناحية التعليم أكثر من ناحية البحث ، ويكاد الاهتمام بالتعليم يقتل العناية الجامعية الواجبة بالبحث ، بل لعلنا نعترف رسمياً بأن الجامعة لا تقوم بالهدف الأساسى لها وهو البحث ، فأنشئ المركز القومى للبحوث ليؤدى عنها هذا الغرض . فى حين أننا نجد فى الخارج أقسام الجامعة تتوفر على البحث وتحقق انتصارات علمية هامة تفيد الدولة وتفيد الصناعة والشركات .

ثم .. إلى أى حد تحاول مكتبة الجامعة عندنا — ونقصد طبعاً مكتبة جامعة القاهرة كأكبر مكتبة لأكبر جامعة — أن تحقق رسالتها فى الخدمة المكتبية الجامعية ؟

لقد أنشئت مكتبة الجامعة لتلبى حاجة ٥٠٠ طالب وطالبة ، وقد زاد هذا العدد اليوم إلى آلاف مؤلفة ؛ فكلية الآداب وحدها تضم حوالى ٦٠٠٠ طالب وطالبة . وبالرغم من هذه الأعداد المتزايدة لم تتطور المكتبة. بل ما زالت القاعات هى القاعات ، والحجرات هى الحجرات ، والكتب هى الكتب إلا زيادات طفيفة ، وهى بحالتها الراهنة لا يمكن أن تستوعب رغبات الطلبة .

ولذلك قد يمضى العام كله وطالب الجامعة لا يدخل المكتبة، وحتى إذا دخلها ليستعير كتاباً دراسياً .. فسيجد المكتبة عاجزة عن أن تقوم بأداء رسالتها للطالب أو للباحث ، ولذلك يحق للدكتور طه حسين أن يقول :

إن طالب الجامعة بدون مكتبة تجذبه للقراءة والبحث لا يساوى شيئاً ، وإن سبب انخفاض مستوى الخريجين أن الطلبة لا يقرءون شيئاً ، ولذلك كانت معلوماتهم سطحية . هذا فى الوقت الذى يقضى فيه الطالب الأوروبى أو الأمريكى ثلاثة أرباع وقته فى المكتبة .. والربع الباقى فقط بين المدرجات .

ويقول الدكتور طه حسين أيضاً : « إن بناء مكتبة حديثة وتزويدها بكل الكتب وسدها النقص الذى يعانيه الطلبة خير عندى من بناء جامعة .. إن عشرة طلبة مثقفين خير عندى من مائة خريج سطحى .. » .

وسمعت أنه كان هناك مشروع ببناء ملحق حديث لمكتبة جامعة القاهرة فى الأرض الواقعة خلف مبناها الحالى . ولكن المشروع ما زال يتعثر فى أدراج المسئولين .

وعلمت من أحد أساتذة الجامعة أن هناك مشروعاً آخر لعمل مكتبة للطالب فى كل كلية ، توفر للطلبة مشقة الحصول على الكتب من المكتبة العامة .. وأنه قد تجمع فى بعض الكليات مبلغ كبير يصل إلى عشرة آلاف جنيه لهذا المشروع أسهم فيه الطلبة أنفسهم ، وأن هذه الكليات لا تزال تبحث عن أماكن مناسبة للمكتبات ، وعن أمناء صالحين ..!

ويشكو الطلبة من قلة المراجع ، فيضطرون إلى الاعتماد على كتاب واحد ويكتفون بتلخيصه - طبعاً - مع أن البحث يتطلب الرجوع إلى عدة مصادر ، وهذا يبعد كل البعد عن فكرة « البحث » .

ويعترف الدكتور عز الدين فريد عميد آداب القاهرة بأن الخدمة فى المكتبة سيئة .. وأنه لم يحاول أن يستعمل مكتبة الجامعة ، فإنه « أسهل عليه أن يشترى كتاباً من السوق من أن يستعيره من المكتبة .. » .

وأكثر من هذا يقول السيد المراقب العام للمكتبة : « إن موظفى المكتبة ليسوا مؤهلين لهذا العمل ... »

أما ميزانية المكتبة العامة فقد كانت وما زالت ١٥ ألفاً من الجنيهات تقسم على الكليات ليتبقى منها جزء للمكتبة الرئيسية ، وتحصل الكليات عادة على الجزء الأكبر . ويتبقى القليل للمكتبة . ومن هنا كان النصيب الضئيل المخصص للمشتريات ثم التركيز على مجرد شراء بعض نسخ من الكتب الدراسية التى يصدرها الأساتذة .

ولهذا فالباحث أو المتخرج الذى يعد رسالة للحصول على درجة علمية — الماجستير أو الدكتوراه — يعانى كثيراً من المشقة فى الاطلاع على المراجع الضرورية ، مع أن هناك أكثر من وسيلة لسد النقص الموجود فى المراجع ، حتى إذا كانت نادرة غير ميسرة عن طريق التصوير « بالميكروفيلم » وغيرها من الطرق الحديثة .. وهذا يستلزم الحصول على بعض الأجهزة الفنية مثل جهاز « القارئ » The Reader التى لا بد أن تتوافر فى جامعة هدفها الرئيسى هو البحث وإعداد المثقفين .

وفى رأينا أنه لا بد من إنشاء دار جديدة لمكتبة الجامعة تتوافر فيها الأماكن المختلفة ، للمراجع والمصادرات التى أشرنا إليها من قبل ، والكتب والأركان الخاصة بالباحثين الذين يبحثون فى موضوع خاص .. والخدمة الآلاف المؤلفة من الطلاب . ويمكن تعميم نظام الأرفف المفتوحة ، فهى طريقة مريحة توفر الوقت . ويمكن تقسيم المكتبة العامة حسب الموضوعات حتى يستطيع كل باحث التوجه إلى الفرع الذى يريده ، ويجب أن يرأس كل قسم أستاذ متخصص فى هذا الفرع بحيث يعرف أهمية كل كتاب ويشرف على السياسة الشرائية للكتب فى فرعه الخاص .

ثم نتساءل عن أهم شىء فى الموضوع : أين الخدمة المكتبية فى خطة تطوير الدراسة الجامعية ...؟

لقد عكف كل الأساتذة بالجامعة يعدون المقترحات والتقارير لتنسيق الدراسة الجامعية وتطويرها لتحقيق رسالة الجامعة فى عهد النهضة ، ولكننا لم نسمع عن أى اهتمام

بالخدمة المكتبية بالرغم من وظيفتها الهامة الضرورية للدراسة الجامعية ولتحقيق أهداف الجامعة ...

وأين مدير مكتبة الجامعة من كل هذه االبحوث ؟ إن مدير المكتبة فى جامعات العالم الكبرى عضو فى مجلس الجامعة له رأيه ودوره .. ومن المهم أن ينظر فى أمر المكتبة والخدمة المكتبية مع كل بحث أو تقرير عن الدراسة الجامعية، لأن المكتبة والجامعة رسالتهما واحدة .. ولا تحقق رسالة الجامعة إلا بالمكتبة الكاملة ...

وبعد ، فإذا أردت أن تشاهد نموذجاً للمكتبة والخدمة المكتبية الجامعية الكاملة ، من حيث الإعداد ، والتنظيم ، والأجهزة العلمية والفنية الدقيقة ، والمراجع ، وتمهيد وسائل البحث للدارسين والمتخصصين ، فلعلك واجد ذلك فى مكتبة جامعة أجنبية بالقاهرة ، كنا نتمنى أن تكون فى جامعتنا الكبرى العزيزة .

- هيئة متخصصة للتخطيط

ومع تشعب ميادين الخدمة المكتبية التى عرضنا لها ، فإننا لم نعرض لكل ميدان .. فلم نتحدث مثلا فى المكتبات الخاصة بالشباب التى تقدم للشباب نوع الكتب المناسبة لفترة المراهقة ، والتى تروى ظمأه وتجيب على الأسئلة الحائرة فى نفسه . ولم نعرض لمكتبة الإقليم وعملها كمركز للخدمة المكتبية فى البلدان والقرى المجاورة حيث تمدهم بمجموعات الكتب أو بالمكتبات السيارة ، كما لم نعرض لما يمكن أن يقدم من تعاون بين مكتبة المدرسة ومكتبة الحى أو مكتبة المدرسة ومكتبة البلدية .

هذه كلها موضوعات تحتاج لدراسة ، وإنما أردنا أن ننير الطريق للمسئولين وللمربين والمثقفين ؛ ليعملوا على بث الوعى المكتبى ، وليقودوا الطفل الصغير إلى مباهج القراءة ، وإلى صداقة الكتاب الذى يضىء له طريق المعرفة ، والحياة السعيدة الخصبة القوية الناجحة ، والذى يدخل به إلى معقل من معاقل الحرية .

وكل هذه الميادين تحتاج إلى تنسيق ، وإلى تخطيط تتوفر عليه هيئة مسئولة تتفهم رسالة المكتبة فى عالمنا الحديث وتؤمن بها ؛ حتى تقوم المكتبة بدورها الكامل فى نهضتنا الحديثة .. ، وحتى نجد عن قريب مكتبة فى كل حى .. ومكتبة نامية نشيطة فى كل مدينة وفى كل قرية يكون كل منها مشعل الثورة الثقافية والاجتماعية ، وعاملا لبناء المجتمع الديمقراطى الاشتراكى التعاونى الذى نبتغيه .

هذا كله كما قلت يستلزم قيام هيئة متخصصة ترسم وتنسق وتخطط لتساعد المكتبة على أن تقوم بدورها فى التثقيف ، وفى التربية ، وفى البحث .

أبو القاسم الشابى

الرجل والشاعر

١٩٠٩ - ١٩٣٤

بقلم الأستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتى



عاش كعمر الورود التى ملأ ذكرها أشعاره ، وغنى للدنيا أغانى عذبة فريدة لاتزال أصداؤها ترنُّ فى الآذان ، وبرز فى سماء بلاده كالشهاب ، واختفى ولا يزال بريقه يأخذ بالأبصار . ذلكم هو الشاعر النابغة أبو القاسم الشابىّ ، شاعر تونس الخضراء ، الذى سبق جيله بأجيال ، والذى عاش غريباً فى بلاده ، ككل نابغة ، ومات بعد أن خلف وراءه تراثاً أدبيًّا فنيًّا رفع به ذكرها ، وأعلى صوتها فى البلاد العربية .

وليس فيما كتب عنه إلى اليوم ما يمدُّ الدارس بمادة صالحة لدراسة شخصيته دراسة وافية ، ولهذا لن نجد فى دراسة هذه الشخصية ما يسعفنا إلا تعمق أشعاره ، لمحاولة إبراز صورة قريبة منها ، وأشعاره جزء لا يتجزأ من شخصه ، بل هى قصة حياته وصورة وجوده ، كما يقول فى قصيدته « قلت للشعر » (١) :

أنت يا شعر فلذة من فؤادى
تتغنّى ، وقطعةٌ من وجودى
فيك ما فى جوانحى من حنين
أبدىٍّ إلى صميم الوجودِ
فيك ما فى خواطرى من بكاء
فيك ما فى عواطفى من نشيد
فيك ما فى طفولتى من سلام
وابتسام وغبطةٍ وسعود
فيك ما فى شبيبتى من حنين
وشجون وبهجةٍ وصمود
فيك يبدو خريف نفسى ملولا
شاحب اللون عارىَ الأملود
فيك يمشى شتاء أيامى الباكى
وترغى صواعقى ورعودى

(١) ديوانه « أغانى الحياة » ص ٨٦ .

وتجف الزهور فى قلبى الدا
جى وتهوى إلى قرار بعيد

(٢)

فشعره كما يقول صورة من نفسه ، ومن حياته : طفولة مرحة راضية ، وشباب يسوده الألم والشجن ، ونهاية مشجية مريرة .

شعره شعرٌ غنائىٌّ وجدانى فى أغلبه ، يكشف عن طابع شعورى منطوٍ ، طابع يميل إلى العزلة وإلى التأمل ، واستبطان النفس ، والابتعاد عن الناس ، والاندماج مع أحياء الطبيعة ، والعيش مع الجمال والحب والفن عيشة روحية زاهدة متصوفة سعيدة ، وإنه ليقول كما تشير قصيدته « الغاب »(١) :

فى الغاب ، فى تلك المخاوف والرُّبا
وعلى التلاع الخضر والآجام
كم من مشاعر حلوة مجهولة
سكْرى ، ومن فِكَر ، ومن أوهام ؟
غنّت كأسراب الطيور ورفرفت
حولى، وذابت كالدُّخَان أمامى
فى الغاب ، فى الغاب الحبيب ،وإنه
حَرَم الطبيعة والجمال السامى
طهّرت فى نار الجمال مشاعرى
ولقيت فى دنيا الخيال سلامى
ونسيت دنيا الناس فهى سخافة
سكْرى من الأوهام والآثام
وقبست من عطف الوجود وحبه
وجماله قبساً أضاء ظلامى

ولكم أحبَّ أن يحيا هذه الحياة التأملية الروحية ، ولكن أبت عليه الحياة أن يعيش هذه العيشة الحالمة كما أبى ضغط الحياة ووطأتها إلا الاستبداد بما يحبه الفنان ، وإنه ليعبر عن ذلك فى جملة من قصائده نذكر منها قصيدته « أحلام شاعر »(١) وقصيدته « قيود الأحلام » (٢) التى جاء فيها قوله :

وأودُّ أن أحيا بفكرة شاعر
فأرى الوجود يضيق عن أحلامى
إلا إذا قطّعت أسبابى مع الد
نيا وعشت لوحدتى وظلامى
فى الغاب ، فى الجبل البعيد عن الورى
حيث الطبيعة والجمال السامى
وأعيش عيشة زاهد متنسّك
ما إن تدنسه الحياة بذام
لكننى لا أستطيع فإن لى
أمًّا يصدُّ حنانها أوهامى
وصغار إخوان ، يرون سلامهم
فى الكائنات معلقاً بسلامى
فقدوا الأبَ الحانى فكنت لضعفهم
كهفاً يصدُّ غوائل الأيام
ويقيهم وهج الحياة ولفحها
ويذود عنهم شِرّة الآلام

وهكذا تقيدت حرية هذا الفنان بأعباء المادة كما هو حال كل فنان نابغة .

(٣)

وقوّى هذا النزوع الوجدانى لديه حبٌّ عذرى طاهر فى الصغر ، حب أنعش فؤاده ، وأرهف عواطفه ، وزكّى ذهنه ، حبٌّ حقيقى كما تقول الأديبة نعمات فؤاد(٣) وليس حبّاً تجريدياً كما راح فى وهم الواهمين من الكتّاب ، وإنه ليشير إليه فى قصيدته البديعة « جدول

(١) ص ١٨٨ من الديوان .

(١) ص ١١٤ من ديوانه .
(٢) ص ١٢٥ « « .
(٣) كتاب « شعر وشاعر » .

الحب »(١) حيث يقول :

بالأمس قد كانت حياتي كالسماء الباسمه
واليوم قد أمست كأعماق الكهوف الواجمه
قد كان لي ما بين أحلامي الجميلة جـدول
يجـري به ماء المحبـة طاهراً يتسلسل
هو جـدول قد فجّرت ينبـوعه في مهجتي
أجفـان فاتنة أرتنها الحيـاة بشقوتي
أجفـان فاتنة تراءت لي على فجر الشباب
كعروسة من غانيات الشعر في شفق السحاب
ثم اختفت خلف السماء ، وراء هاتيك الغيوم
حيث العذارى الخالدات يَمِسْنَ ما بين النجوم

وكم ترنم بهذا الحب طوال حياته ، وبكى الحبيبة العذراء التي انطفأ سراجها قبل الأوان ، وعدّ هذا الحب أثمن كنوزه ، فهو خير لديه من الجاه والمال والمجد ، وها هو ذا يذكر الأمس الباسم فيذكر حبه الغالي ، ولا يجد شيئاً في الحياة أهمّ منه ، وإنه ليبكيه وهو يخاطب الأمس في قصيدته « أنا أبكيك للحب » :

إنمـا أبكيك للحب الذي كان بهـاه
يملأ الدنيـا ، فأنّى سرْتُ في الدنيا أراه
فإذا ما لاح فجرٌ ، كان في الفجر سناه
وإذا غرّد طيرٌ ، كان في الشدو صداه
وإذا ما ضاع عطر ، كان في العطر شذاه
وإذا ما رفّ زهر ، كان في الزهر صباه
فهو في الكون جمال ، يملأ الدنيا ضياه

ويعاود وصف هذه الحبيبة في قصيدته الرائعة « تحت الغصون »(٢) فيذكر ما سباه منها : إنه عيناها المضيئتان ، وشفتاها الحزينتان ، وصوتها الشجي ، وروحها العطير ، ويذكر لقاءها معه في خمائل الغاب تحت الزان والسنديان والزيتون ، ويصور هذا اللقاء تصويراً حيًّا رفّافاً ، قلّ أن نجد نظيره في أدب الغزل العربي .

والقصيدة شبيهة متماسكة ، والقطف منها يضيع جمالها وبهاءها ؛ وقد استهلها بقوله :

ها هنا في خمائل الغاب تحت الزان والسنديان والزيتون
أنت أشهى من الحياة وأبهى من جمال الطبيعة الميمون
ما أرقّ الشباب في جسمك الغض وفي جيدك البديع الثمين
وأدقّ الجمال في طرفك الساهي وفي ثغرك الجميل الحزين
وألذّ الحياة حين تغنّين فأصغي لصوتك المحـزون
وأرى روحك الجميلة عطراً ضائعاً في حلاوة التلحين !

(٤)

وإذا كان الطفل أبَ الرجل ، كما يقول المثل الإنجليزي ، فإن طفولة الشابي وما وقع في غضونها تحدد اتجاهه في الحياة ، وإذا عزّت علينا أنباء طفولته ، فإن قصيدته الباهرة « الجنة الضائعة » (١)هي وثيقة شعرية ثمينة تمدّنا بكثير من أعماله في طفولته ، وتكشف عن اتجاهه في الحياة ، وفي هذه القصيدة يتجلى نزوعه الوجداني : حبه للحبيبة ، وحبه لبنات الطبيعة وأبنائها ، كما تكشف عن أعماله في محرابها ، وألعابه فيها ، وهذه الناحية الأخيرة من الأهمية بمكان للباحث السيكولوجي ، فهو يذكر ألعابه وبداواته ، وهو يتسلق الجبل ، ويقطف الزهر ، ويركض وراء الفراش ، ويعبث عبثاً بريئاً بالسائل الأعمى والشيخ الكبير ، والقطة البيضاء ، والشاة الوديعة ، ويلهو ببناء الأكواخ تحت أعشاش الطيور ، ويسقفها بالعشب وورق الزهر النضير ، ثم تأتي الرياح فتهدم بناءه ، فلا يغضب ولا يثور ، وهذه الأُلهيات وما تضمنها من حقائق ، تكشف عن حبه للبناء وحبه

(١) ص ٦٩ من الديوان .
(٢) ص ١٧١ من الديوان .
(١) ص ١٤٧ من الديوان .

للأناقة فى البناء ، وهى فطرة جُبِلَ عليها ، وبرزت واضحة فى شعره الأنيق الذى لا نجارى فى أناقته ، وفى هذه القصيدة الفذة يقول :

أيام كانت للحيـــاة حلاوة الروض المطيرْ
وطهـارة الموج الجميل ، وسحر شاطئه المنير
ووداعة العصفور بين جداول المـــاء النمير
أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وتتبُّع النحل الأنيق ، وقطْف تيجان الزهور
وتسلُّق الجبـــل المكلل بالصنوبر والصخور
وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيـــور
مسقوفة بالورد والأعشاب والورق النضـــير
نبنى فتهدمها الرياح فلا نضجُّ ولا نثورْ
ونعود نضحك للمروج وللزنابق والغـــدير

إنه يبنى فى أناقة ، فيسقف بالورد والزهر النضير ، فإذا ما هدمت الرياح ما بناه لم يغضب ولم يثر بل يعاود الضحك للمروج والزنابق والغدير ، دَيْدَن الفنان المتزهد الذى لا يحزن إذا فقَد عَرَضاً من الأعراض وإن كان غالياً عنده ، بل يتقبل الحياة بروح الرواقى القنوع .

ولقد اقترنت نزعته الوجدانية المنطوية بمزاج حادٍّ ، وحساسية يقظة مرهفة ، كانت سبب عذابه وشقائه ، ومصدر قلقه ومخاوفه ، وهذا القلق جعله يغالى فى تقدير همومه ومشكلاته ، ويثور لما يقع له من أحداث تافهة أو خطيرة ، ومن آيات هـــذا القلق الحاد ، كما يقول السيكولوجيون حساسيته الشديدة ، بل الخارقة للصوت والضوء ، وهذا ما نجده بارزاً فى جل قصائده التى لم تخلُ من الصور الصوتية والضوئية ، بل إن بعض القصائد بُنيت من صورة صوتية كما نشهد ذلك فى مثل مقطوعته « الحياة »(١) التى اشتملت كلها على الأصوات : القيثارة ، واللحن ، والنغم ، والصدى وقد جرت كالآتى :

إن هذى الحيـــاة قيثارة الله وأهل الحياة مثل اللحون
نغم يستبي المشاعر كاللحن وصـــوت نخلٌ بالتلاحين
والليالى مغاورٌ تلحد اللحن وتقضى على الصدى المسكين

ولقد عبر عن هذا الحس المتوفز فى قصيدته المتوترة العصبية « إلى الله » وفى هذه القصيدة جماع شكه ، وقلقه ، وخوفه ، وتوتره ، وهى وثيقة شعرية على غاية من الأهمية فى تعرُّف شخصيته فى السن الحرجة التى يتوزع فيها المرء بين الشك واليقين ، واليأس والأمل ، وفيها يخاطب الله بقوله :

أنت أنزلتنى إلى ظلمة الأرض وقد كنت فى صباح زاه
كالشعاع الجميل أسبح فى الأفق وأصغى إلى خرير المياه
وأغنى بين الينابيع للفجر وأشـــدو كالبلبل التيّاه
ثم خلَّفتنى وحيداً فريداً بين داع من الرياح وناه
أنت جبلْت بين جنبيَّ قلباً سرمدى الشعور والانتباه
أنت عذبتنى بدقة حسي وتعقَّبتنى بكل الدواهى
بالمنايا تغتال أشهى أمانيَّ وتُذوى محاجرى وشفاهى
فإذا من أحِبُّ حفنة تربٍ تافهٍ ،من ترائب وجباه

ثم تشتد توترات نفسه ، شدة مخيفة ، تخرجه عن طوره ، وتكشف عن عصابيته فيقول فى آخر هذا القصيد :

خبرونى ، هل للورى من إله راحم — مثل زعمهم أواه
يخلق الناس باسماً ويواسيهم ويرنو لهم بعطف إلهى
ويرى فى وجودهم روحه السامى وآيـــات فنه المتناهى
إننى لم أجده فى هاته الدنيا فهل خلف أفقها من إله ؟

ولكنه بعد هذه الثورة النفسية تهدأ نفسه ، وتسكن توتراته ، ويعود إلى صفاء روحه وإيمانه ، تائباً مستغفراً فيقول :

(١) ص ٩٨ من الديوان .

ما الذى قد أتيت يا قلبى الباكى وماذا قد قلته يا شفاهى ؟
يا إلهى قد أنطق الهم قلبى بالذى كان فاغتفر يا إلهى
قدمُ اليأس والكآبة داستْ قلبى المتعب الغريب الواهى
فتشظَّى وتلك بعض شظاياه فسامح قنوطه المتناهى
فهو يارب معبد الحق والإيمان والنور والنقاء الإلهى

(٦)

فلا غرو إذا رأينا هذا الذكىَّ الحساس ، تتبدل حاله ، وينقلب مزاجه ويتوشح وجهه بالعبوسة والكآبة ، لما دهمه من أحداث فى ريعان شبابه ، وأهم هذه الأحداث موت الحبيبة ، الذى نشر على قلبه سحابات الأسى ، وأبعد عنه رؤى الجمال والإلهام ، تلكم الحبيبة التى طالما ناجاها فى شعره وإبان سعادته فى جوارها كما تشهد بذلك قصيدته « الذكرى » التى يقول فيها :

كنا كزوجى طائر فى دوحة الحب الأمين
نتلو أناشيد المُنى بين الخمائل والغصون
متغرديْن مع البلابل فى السهول وفى الحزون ..
ملأ الهوى كأس الحياة لنا وشعشعها الفتون
حتى إذا كدنا نُرشّف خمرها ، غضب المنون
فتخطّف الكأس الحلوب ، وحطّم الجام الثمين
وأراق خمر الحب فى وادى الكآبة والأنين

وأعقب هذا موت الأب ، ففقد بموته الأمن والسعادة والانطلاق ، وكادت تتمزق أعصابه ويتصدع كيانه ، إثر هذا الحادث ، وقصيدته « ياموت »(١) التى دبجها بعد موت أبيه ، تكشف عن لوعته اللاهبة لهذا الفراق ، وفيها يقول :

ياموت قد مزقت صدرى وقصمت بالأرزاء ظهرى
ورميتنى من حالق وسخرت منى أىَّ سخر
فلبثت مرضوض الفؤا د ، أجرُّ أجنحتى بذعر
ورزأتنى فى عمدتى ومشورتى فى كل أمر
وهدمت صرحاً لا ألو ... ذ بغيره وهتكت سرِّى
ففقدت روحاً طاهراً شهماً ــ يجيش بكل خير
وفقدت ركنى فى الحيا ة ورايتى وعماد قصرى

وهذان الحادثان : موت الحبيبة ، وموت الوالد ، يكفيان لتحطيم مثل هذا الحساس . وإذا كان موت الحبيبة ــ كما يقول الأستاذ السنوسى ــ أصابه بصدمة قلبية ، فما بالنا بموت الأب ، وهو كارثة أدهى وأعظم ، إنه بلا ريب ، قد أحدث انهياراً عصبيًّا له .

وليت الأمر وقف عند هذا الحد ، ولكنه نكب ببيئة جاحدة جامدة ، أزْرت على أدبه وشعره ، وهما كل ثروته ، فأربى هذا الموقف من متاعبه العصابية . وقد كشف لنا الأستاذ كرُّو فى كتابه(١) عن نفوره ولقاسته من هذه البيئة وكظومه النفسية فيها ، إذ يقول فى يومياته :

« إننى طائر غريب بين قوم لا يفهمون كلمة واحدة من لغة نفسه الجميلة ، ولا يفقهون صورة واحدة من صور الحياة الكثيرة التى تتدفق بها موسيقى الوجود فى أناشيده ، والآن أيقنت أنى بلبل سماوى قذفت به يد الألوهية فى جحيم الحياة ، فهو يبكى وينتحب بين أنصاب جامدة لا تدرك أشواق نفسه وأنات قلبه الغريب ، وتلك مأساة قلبى الدامية » .

وحقيقة كانت هذه مأساة هذا الحساس الغريب فى دنيا الأحياء ، فموت الحبيبة قد يندمل ، وموت الأب قد يشفيه الزمن ، أما انتقاص فن شاب نابغة يشعر بقيمة نفسه ، وعلوّ مكانه ، فيعدّ من الصدمات العنيفة التى جرحت مشاعره جرحاً بليغاً لا يندمل .

وقصيدته « الأشواق التائهة »(٢) تؤيد هذه الحقيقة وفيها يقول :

ياصميم الحياة ! كم أنا فى الدنيا غريب ! أشقى بغربة نفسى

(١) ص ١٩٥ من الديوان .

(١) كتاب « كفاح الشابى » ص ٥٥ ، للأستاذ أبى القاسم محمد كرو .

(٢) ص ١١٢ من الديوان .

بين قوم لا يفهمون أناشيدى ولا معانىّ بؤسى
فى وجود مكبّل بقيود ، تائه فى ظلام شكٍّ ونحس
فاحتضنّى وضمّنى لك — كالماضى — فهذا الوجود علة نفسى

(٧)

ثلاثة أحداث جسام تواكبت على نفسه الحساسة ، فوشحت فؤاده بالقاسة والجهامة ، وزادت من عصابيته فى فترة طويلة من فترات حياته ، ولونت طائفة من قصائده بلون أسود قاتم ، ومن هذه القصائد : «الكآبة المجهولة» (ص ٢٣) من الديوان ، والسآمة (ص ٤٤) ، وأغنية الأحزان (ص ٤٧) ، ونشيد الأسى (ص ٨٣) ، وشجون (ص ١٠٨) ، وغيرها من القصائد .

وقد جلبت له هذه المتاعب والآلام مرض تضخم القلب الذى أصيب به — كما يقول أخوه محمد الأمين الشابى فى مقدمة الديوان — بعد مرض والده ، وهو فى الثانية والعشرين من عمره(١) ، وإلى هذا المرض تُعزى لقاسته من الحياة فى هذه الفترة ، ونشدانه الموت فى بعض قصائده ، وأهم هذه القصائد قصيدته الرائعة « فى ظل وادى الموت »(٢) .

وهذه القصيدة شهيدة على قلقه البالغ ، هذا القلق الذى قلنا إنه يزيد مرارة المرء ، ويهدم أمله فى بناء حياة هادئة ، ويجعله — كما يقول أدلر فى كتابه « فهم الطبيعة البشرية » — يفكر دوماً فى الماضى ، وفى الموت .

وفيها يذكر ماضيه ، وما شرب من كئوس الغرام التى تحطمت ، والشباب الغرير الذى ولّى ، والدموع التى ذرفها مما جعله ينادى الموت ، ليجربه بعد أن جرّب الحياة فلم يلق فيها إلا الأسى والألم والدموع ، وفيها يقول :

قد رقصنا مع الحياة طويلا ...
وشدَوْنا مع الشباب سنينا
وعدَوْنا مع الليالى حُفاةً
فى شعاب الحياة حتّى دمينا
وأكلْنا التراب حتّى مللنا
وشربنا الدموع حتّى روينا
ونثرنا الأحلام والحبَّ والآلام ......
واليأس والأسى حيث شينا
ثم ماذا ؟ هذا أنا : صرت فى الدنيا
بعيداً عن لهوها وغناها
فى ظلام الفناء أدفن أيامى
ولا أستطيع حتّى بكاها
وزهور الحياة تهوى بصمت
محزن مضجر ، على قدميَّا
جفَّ سحر الحياة ، يا قلبى الباكى
فهيَّا نجرّب الموت ..... هيَّا !

(٨)

ومن حسن الحظ أن الشابى لم تتجمد روحه على هذه النزعة الحزينة القاتمة ، ولكنه فى أواخر أيامه ، عاد إلى نفسه يتأملها ، ونهض نهضة روحية جديدة ، فارتفع على آلامه وأخذ يذوّبها واحداً إثر واحد ، بإرادة جديدة واستعلاء منقطع النظير ، فذوّب حزنه على فراق أبيه ، ولوعته على فقد الحبيبة ، وقاوم البيئة الجاحدة ، واستعلى على مرضه العضال ، وتفتحت روحه للحياة ثانية ، كما كانت فى أيام الطفولة . وهذه العملية السيكولوجية العجيبة التى مارسها الشابى ، قد بعثته بعثاً جديداً ، وأعادت إليه شفافيته الأولى .

ونحن نكاد نلمس هذا التحول السوىّ إذا تعمقنا قراءة قصائده . وأول قصيدة دالة على هذا التحول الجديد

(١) مقدمة الديوان ص ١١ .
(٢) ص ١٤٣ .

قصيدته « الاعتراف »(١) وهي تروي كيف تغلّب على محنته بوفاة أبيه ، وعودته إلى الحياة بقلب خافق للحب والفرح وفيها يقول :

ما كنت أحسب بعد موتك يا أبي
ومشاعري عمياء بالأحزانِ
أني سأظمأ للحياة وأحتسي
من نهرها المتوهج النشوان
وأعود للدنيا بقلب خافق
للحب والأفراح والألحان
ولكل ما في الكون من صور المنى
وغرائب الأهواء والأشجان
حتى تحركت السنون وأقبلت
فِتَنُ الحياة بسحرها الفتّان
فإذا أنا ما زلت طفلا مولعاً
بتعقب الأضواء والألوان
وإذا التشاؤم بالحياة ورفضها
ضربٌ من البهتان والهذيان

وفي هذا الطور التحولي الذي وجد فيه نفسه ، عرف أن التشاؤم ضربٌ من الهذيان، وأن الحياة مليئة بالسحر ، وأن من واجب الإنسان الذي يحس ببشريته ؛ أن يحتسي من نهرها المتوهج ، وسبيل ذلك هو إذابة شجونه وأساه . ودفن همومه وآلامه وقد أعرب عن ذلك في قصيدته « الصباح الجديد » (٢) :

أسكني يا جراح واسكتي ياشجون
مات عهد النواح وزمان الجنون
وأطلّ الصباح من وراء القرون
في فجاج الردى قد دفنت الألم
ونثرت الدموع لرياح العدم
واتخذت الحياة معزفاً للنغم
أتغنى عليه في رحاب الزمان

واختتمها بقوله :

الوداع ! الوداع ! يا جبال الهموم
ياضباب الأسى يا فجاج الجحيم
قد جرى زورقي في الخضم العظيم
ونشرت القلوع فالوداع الوداع

وفي هذا القصيد المتحرك الرفّاف ، يودع آلامه وهمومه ، وفترة نواحه وجنونه . ولم يقف عند هذا ، بل إنه ليرتفع على دائه العضال ويهزأ بالبيئة الجامدة ، ويسجل هاتين الحقيقتين في قصيدته « نشيد الجبار » التي يقول فيها :

سأعيش رغم الداء والأعداءِ
كالنسر فوق القمة الشماءِ
أرنو إلى الشمس المضيئة ، هازئاً
بالسحب والأمطار والأنواءِ
وأقول للقدر الذي لا ينثني
عن حرب آمالي بكل بلاءِ :
لا يطفئ اللهب المؤجج في دمي
موج الأسى وعواصف الأرزاءِ

ويقول :

سأظل أمشي رغم ذلك عازفاً
قيثارتي مترنماً بغنائي
أمشي بروح حالم متوهج
في ظلمة الآلام والأدواء ..
النور في قلبي وبين جوانحي .
فعلام أخشى السير في الظلماءِ

---

(١) ص ١٨٢ من الديوان .
(٢) ص ١٩٥ من الديوان .

ثم يقول :

وأقول للجمع الذين تجشَّموا ..
هدمي وودُّوا لو يخرُّ بنـــائى
ورأوا على الأشواك ظلى هامداً
فتخيَّلوا أنى قضيت ذمائى
ومضوا يمدُّون الخوان ليأكلوا
لحمى ويرتشفوا عليه دمائى
إنى أقول لهم — ووجهى مشرقٌ
وعلى شفاهى بسمة استهزاء :
إن المعــاول لا تهدُّ مناكبى
والنار لا تأتى على أعضـــائى
فارموا إلى النار الحشائش والعبوا
يا معشر الأطفال تحت سمائى

(٩)

هذه شواهد قوية على تفريغ ما كابده من آلام، وما ناشه من هموم وشجون ، تغلَّب عليها بقوة التسامى والتفوق والاستعلاء ، واتخذ من مظاهر الطبيعة الحية وانجذابه إليها مصدر وحيه وحافز تحوُّله الجديد ، وقصيدته الفريدة « إرادة الحياة »(١) تكشف عن هذا التحول وتقصُّ علينا حوافزه ، فالريح المدمدمة فوق الجبال وتحت الشجر ، أثارت بقلبه دماء الشباب وأوحت إليه صعود الجبل ومواجهة الصعاب ، والأرض الطيبة همست فى أذنه بأنها تبارك أهل الطموح وتلعن من لا يساير الزمن ، ويقنع بالعيش عيش الحجر ، والغاب وسوس له ليلة من ليالى الخريف بأنه بعد انطفاء السحر ، سحر الغصون وسحر الأزهار والثمر وسقوط الغصون والأوراق ، تبقى البذور تحلم بأغانى الطيور ، وعطر الزهور وطعم الثمر ، حتى يأتى الربيع الشذىُّ الخضِر ، وإذا ماوافى الربيع بأنغامه وأحلامه وصباه العطِر ، قبَّل الأرض وأزهر البذر ، وأفاء على الكون الجمال ، وحتى الليل عند ما يأتى يشى بالخيال الخصب ويذكى الفكر ، ويمدُّ على الكون سحراً غريباً ، ويرنُّ فى الفضاء نشيد الحياة المقدس ، بأن الطموح لهيب الحياة وروح النصر ، فإذا طمحت النفوس إلى الحياة فلا بد من انتصارها .

ومما جاء فى هذه القصيدة الفريدة قوله :

ودمدمت الريح بين الفجاج وفوق الجبال وتحت الشجرْ
إذا ما طمحتُ إلى غاية ركبت المنى ونسيت الحذر
ولم أتجنب وعور الشعاب ولا كبَّة اللهب المستعــر
ومن لا يحب صعود الجبال يعش أبد الدهر بين الحُفَرْ
فعجَّت بقلبى دماء الشباب وضجت بصدرى رياح أُخَرْ

ثم يقول :

وقالت لى الأرض — لما سألت : «أيا أمُّ هل تكرهين البشر؟»
« أبارك فى الناس أهل الطموح ومن يستلذُّ ركوب الخطر
وألعن من لا يماشى الزمان ويقنع بالعيش عيش الحجر »

ثم يقول ، بعد نجاء مع بنات الطبيعة وأبنائها :

ورفرف روحٌ غريب الجمال بأجنحة من ضياء القمر
ورنَّ نشيد الحياة المقدس فى هيكل حالم قد سحــر
وأعلن فى الكون أن الطموح ربيب الحياة وروح الظفر »

وعلى هذا الطراز البديع سارت هذه القصيدة ، وهى وثيقة شعرية جديدة نامَّة على كيفية تحوُّله الجديد ، وتفتُّح قلبه للحياة ، ونظرته المشرقة إلى الوجود .

وهذا القصيد يربى على الستين بيتاً ، وفيه تتمثل عملية الإخلاء والامتلاء ، إخلاء النفس من رواسبها ، والامتلاء بالثقة والأمل بما تكشف عنه مشاهد الطبيعة ، وتبعاً لهذا نرانا على حق إذا قلنا : إنه بهذه العملية السيكولوجية أمكنه أن يعود إلى إشعاعه ، وأن يشعَّ على الآخرين ، وأن يعانقَ الكون بأسره، فلم يقتصر على

(١) الديوان ١٦٧ .

إسعاد نفسه بل توسعت شخصيته وكبرت ، فنادى بإسعاد بنى وطنه ومجاهدة الظلم والطغاة فى وطنه .

(١٠)

وحالما تفتحت نفسه وتوازنت ، وافته الأخيلة الأصلية والآراء المبتكرة ، وعرف معنى السعادة ، ومارسها : عرف السعادة الروحية فى الاختلاف إلى الغاب ، والسعادة الإيجابية فى إنهاض شعبه ، ومحاولة تغييره وتبديله . كما فعل بنفسه ، وقد أشار إلى هذه الحقيقة فى قصيدته « السعادة » (١) التى جمع فيها بين الفكر الأصيل والعاطفة . فرأى أن السعادة فى التواؤم مع الحياة لا الفرار منها ، وفى العمل بلا ملل ، وفى الرجولة الباسمة ، وهذه هى السعادة الإيجابية الحقة ، كما رأى أن هناك سعادة روحية شعرية هى الفرار من صخب الناس إلى عزلة الغاب الحبيب .

وهذا التفكير الجديد هو ثمرة من ثمرات توازنه النفسى ، ونضج شخصيته ، وثمرة من ثمرات تجاربه فى الطفولة والشباب ، وفى هذه القصيدة المهمة يقول :

خذ الحيـــاة كما جاءتك مبتسماً
فى كفها الغار أو فى كفها العـدمُ
وارقص على الورد والأشواك متئداً
غنت لك الطير أو غنت لك الرخم
واعمل كما تأمر الدنيا بلا مضض
والجمْ شعورك فيها إنها صنمُ
فمن تألم لم ترحم مضاضتـــه
ومن تجلـــد لم تهـزأ به القممُ
هذى سعادة دنيانا ، فكن رجلا
إن شئتها — أبد الآباد — يبتسمُ

وإن أردت قضاء العيش فى دعة
شعـــرية لا يغشى صفوها ندمُ
فاترك إلى الناس دنياهم وضجتهم
وما بنـــوا لنظام العيش أو رسموا
واجعل حياتك دوحاً مزهراً نضراً
فى عزلة الغـــاب ينمو ثم ينعدم
واجعـــل لياليك أحلاماً مغردة
إن الحيـــاة وما تدوى به حلُمُ

ولقد مارس الشابى هذين النوعين من السعادة ، ففى هذه الفترة اختلف إلى الطبيعة والغاب ، كما غامر فى لب الحياة ، وعلى شفتيه ابتسامة ، وفى قلبه مرح وانجذاب إلى الناس .

وقصيدته « من أغانى الرعاة »(١) شاهدة على هذه السعادة الروحية بين مشاهد الطبيعة ، وقد استهلها بقوله :

أقبل الصبـــح يغنى للحياة الناعسهْ
والربى تحلم فى ظل الغصـــون المائسهْ
والصبـــا ترقص أوراق الزهور اليابسه
وتهادى النور فى تلك الفجاج الدامسه
فأفيقى يا خـــرافى وهلمى يا شياه
واتبعينى يا شياهى بين أسراب الطيور
واملئى الوادى ثغاءً ومراحاً وحبور
واقطفى من كلأ الأرض ومرعاها الجديد
واسمعى شبابتى تشدو بمعسول النشيد
نغم يصعد من قلبى كأنفاس الورود

وتبدو سعادته فى ذروتها فى قصيـــدته « قلب الشاعر »(٢)، التى احتضن فيها كل كائنات الوجود ،

(١) الديوان ص ١٥١ .

(١) الديوان ص ١٥٢ .
(٢) الديوان ص ١٨٣ .

واتّسمت بالفرحة ووحدة الوجود . وفى تلقائية سيّالة يقول :

كل ما هبّ وما دبّ وما ... نام أو حام على هذا الوجود
من طيور وزهور وشذى ... وينابيع وأغصان تميد
ومجار وكهوف وبرا ... كين ووديان وبيد
وضياء وظلال ودجى ... وفصول وغيوم ورعود
وثلوج وضبـاب عابر ... وأعاصير وأمطار تجود
وتعاليم ودين ورؤى ... وأحاسيس وصمت ونشيد
كلها تحيا بقلبي حرة ... غضّة السحر كأطفال الخلود

(١١)

ولم تتجمد نظرة الشاعر عند التعبير عن خواطره الذاتية ، أو عواطفه الفردية المنوعة ، ولكن شخصيته توسعت وكبرت — كما قلنا — فتناول الحديث عن وطنه ، والعمل على إنهاضه ، والدعوة إلى إصلاحه ، ومكافحة ما حاق ببلاده من ظلم المستعمر الفرنسى ، ولكنه فى الحديث عن وطنه كان متراوحاً بين الشدة عليه والثورة على ركوده ، بل القنوط من يقظته ، وبين الإعجاب به والحماسة له والشعور بإمكانيات يقظته . وهو فى الحالين بين اليأس والأمل فى تقدمه ، يبغى خيره ، ويضم جوانحه على حبه وإعزازه .

ومن أشهر قصائده التقريعية ، قصيدته « النبى المجهول »(١) ، التى تكتل فيها سخطه على ركود شعبه ، فندد أيما تنديد بهذا الركود ، وهى القصيدة التى استهلها بقوله :

أيها الشعب ليتنى كنت حطّاباً فأهوى على الجذوع بفأسى
ليتنى كنت كالسيول إذا سالت تهد القبور ، رمساً برمس
ليت لى قوة العواصف يا شعبي فألقى إليك ثورة نفسى

(١) الديوان ص ١٠٢ .

ثم يقول :

أنت روحٌ غبية تكره النور وتقضى الدهور فى ليل ملسٍ
أنت لا تدرك الحقائق إن طافت حواليك دون مسّ وجسّ

ثم يعلن برّمه بجهود شعبه بل موته مصرحاً بالفرار من بيئته إلى الغاب فيقول :

إننى ذاهب إلى الغاب يا شعبي
لأقضى الحياة وحدى بيأس
إننى ذاهب إلى الغـاب علّى
فى صميم الغابات أدفن بؤسى

وهذا القصيد إن دلّ على أن الشاعر لم يقدّر ظروف وطنه الذى عاثت الرجعية فيه فساداً ، فإنه يدل أيضاً على أن الشاعر لم تقف ثورته على نفسه ، بل امتد أفقه إلى وطنه وأعلن ثورته عليه ، ويخيل إلىّ أن هذا القصيد ومثيله — قيل إبان متاعبه العصابية .

ثم أخذت هذه الحملة تخف رويداً رويداً حسب تغير حالاته النفسية ، ففى قصيدته « إلى الشعب »(١) ، نراه يمتدح الشعب ، وينبه إلى مفاخره ومواهبه، ثم يعود إلى زجره ، ويأخذ بعد ذلك فى توجيهه ، كأنما يحادث طفلا شقيّاً ، ويبدأ هذه القصيدة بقوله :

أين ياشعب قلبك الخافق الحساس، أين الطموح والأحلام؟
أين ياشعب روحك الشاعر الفنان، أين الخيال والإلهام ؟
إن يمّ الحياة يدوى حواليك ، فأين المغامر المقدام ؟
أين عزم الحياة؟ لا شئ إلا الموت والصمت والأسى والظلام

ثم يأخذ فى توبيخه وزجره فيقول فى الفقرة التالية :

قد مشت حولك الفصول وغنّتك فلم تبتهج ولم تترنم
ودوت فوقك العواصف والأنواء حتى أوشكت أن تتحطم
وأطافت بك الوحوش وناشّتك فلم تضطرب ولم تتألم
يا إلهى ! أما تحس ؟ أما تشـدو ؟ أما تشتكى أما تتكلم ؟ !

(١) الديوان ص ١٧٥ .

وبعد هذا نجده يوجهه ، ويحاول قيادته ، ولكنه يقف منه موقف المعلم الصارم فيقول :

كل شيء يعاطف العالم الحي ويُذكي حياته ويفيده
والذي لا يجاوب الكون بالإحساس عبء على الوجود وجوده
كل شيء يساير الزمن الماشي بعزم حتى التراب ودوده ..
كل شيء إلاك حيٌّ عطوف .. يؤنس الكون شوقه ونشيده
فلماذا تعيش في الكون ياصاح وما فيك من جنى يستفيده؟

ويستمر في توبيخه على هذا المنوال فيسميه مرة بالشيخ العجوز ، ومرة ثانية بكاهن الظلام ، وينعته ثالثة بالروح الشقي الكافر بالحياة والنور .. وينهي القصيد بأنه شيء تافه جدير به العدم . وهكذا كان الشابي يعكس انفعالاته الثائرة على شعبه المسكين ، كالأب الشاذ الذي يقسو على ولده الهزيل قسوة عارمة عصابية لشدة حبه له ، فإذا ما راقت حاله عاد إلى صفائه ، واعتذر بحبه العميق له . ونجد آية هذا في قصيدته « تونس الجميلة » (١) التي يقول فيها :

أنا يا تونس الجميلة في لج الهوى قد سبحت أي سباحه
شرعتي حبك العميق وإني قد تذوقت مُرَّه وقراحه
لا أبالي ، وإن أريقت دمائي فدماء العشاق دوما مباحه
وبطول المدى تريك الليالي صادق الحب والولا وسجاحه
إن ذا عصر ظلمة غير أني من وراء الظلام شِمْتُ صباحه
ضيَّع الدهر مجد شعبي ولكن ستردُّ الحياة يوماً وشاحه

ويغلب على الظن أن هذا القصيد قد قيل في السنين الأخيرة قبل وفاته ؛ فالتعقل والاتزان يسودانه ، وثورة العاطفة تكاد تنجاب عنه . ومثل هذا القصيد الوطني الهادئ المتعقل قليل في الديوان ، وربما التمسنا هذا الاتزان والتفاؤل في كتاباته النثرية ، وإنه ليقول في إحدى مقالاته بمجلة العالم الأدبي :

« إن في أعماق هذا الشعب التونسي ثروة روحية وفناً قويا ، ولكنها ثروة مهملة وفن غير مصقول ، وإن في طبيعة هاته البلاد سراً يلهم الصخر أسمى المعاني وأرفع الأفكار وإن الداء كل الداء في الألسنة المعبرة ، لا في روح الشعب ولا في طبيعة البلاد » .

وهذا المفهوم المنير الجديد لروح الشعب وآثاره ، مع كمال الأسف ، لَمَعَ في سنيه الأخيرة ، عندما تعادلت شخصيته ، وتفتحت للحياة وللناس ، وتغلَّب المفكر على الفنان ، وكاد يُقصيه عن برجه العاجي ، ويُدنيه إلى دنيا الواقع ، ولكن هذه الفترة لم تطل ، ففقدنا شاعراً رائداً من شعراء الابتداعية النوابغ ، أشجانا بقصائده الوجدانية الفريدة التي تعدُّ مفخرة من مفاخر الأدب العربي ، وثروة قيمة من التراث الفني المعاصر .

(١٢)

هذا تحليل عامٌّ لحياة الشاعر الخالد أبي القاسم الشابي في طفولته المرحة ، وفي شبابه المتوزع بين اللوعة والفرحة ، والقنوط والأمل ، والعصابية والاتزان ، تحليل استمد خطوطه من قصائده وبخاصة قصيدته « الجنة الضائعة » ، التي قص فيها مرحه في الطفولة ، ولعبه في الطبيعة ، وقصيدته « إلى الله » التي أبانت عن حساسيته المرهفة وقلقه العصابي وتماوجه بين الشك واليقين ، وقصيدته « إرادة الحيـــاة » التي كشفت عن تحوُّل ذاتيته ، وتغيُّرها وتفتُّح قلبـــه للحياة ، وقصيدته « تونس الجميلة » التي تنمُّ عن تقديره لمواهب شعبه والطاقات الكامنة فيه .

وهذه القصائد الأربع هي في نظري المفاتيح السرية لشخصيته في الفترة القصيرة التي عاشها على هذه الأرض وهي لا تتجاوز الخمسة والعشرين عاماً ، وفي هذه الفترة القصيرة أمتعنا بفن متميز ، وطاقة شعرية زاخرة ، وتدفق موسيقى منقطع النظير ، وأصالة بيانية مشرقة .

ولا نعرف شاعراً يناظره في انتقاء ألفاظه ، وفي

(١) الديوان ص ١٣ .

إدراك أصوات الحروف وتجانس مخارجها مثلما نجد لدى الشابي .

فإذا وقفنا عند البيتين الأولين من قصيدته الرائعة « صلوات فى هيكل الحب » :

عذبة أنت كالطفولة ، كالأحلام ،
كاللحـــن ، كالصباح الجـــديد
كالسماء الضحوك ، كالليلة القمراء ،
كالـــورد ، كابتسام الوليـــد

وجدنا ألفاظاً منتقاة ، متساوقة الجرس ، وحروف الألفاظ آتية من منطقة الفم ، ووجدنا الإيقاع المتكرر المتوازن فى الأليف واللام يضفى على موسيقى القصيد ترنيماً حلواً ، ونلمس هذه الميزة فى كثير من أبياته .

وكما يمتاز شعره بإحساس مرهف لصوت الألفاظ فإنه يمتاز أيضاً بإدراك الحروف السيالة الجميلة ، مثل اللام ، والميم ، والنون ، والراء ، والفاء ، والسين ، والدال .

فإذا نظرنا إلى البيتين الأولين من قصيدته « الغاب » نجده يكرر حرف اللام والميم والراء ، ويأتى بالسين والدال ، فيقول :

بيت بنته لى الحيـــاة من الشذى
والطـــل والأضواء والأنغـــام
بيت من السحر الجميل مشيـــد
للحب والأحـــلام والإلهـــام

وقد استخدم هذه الحروف فى قوافيه فأكثر من استخدام قافية الميم والدال والنون واللام والسين والراء ، وشاهد ذلك قصيدته« الغاب »الميمية ، و«تحت الغصون» النونية ، و«صلوات فى هيكل الحب» الدالية ، و«ذكرى صباح » اللامية ، ومن « أغانى الرعاة » التى تعددت فيها القوافى : السين والهاء ، والراء ، والدال ، واللام ، « والجنة الضائعة » الرائية ، وهى من أجمل قصائده ، فقد أسبق بقافية الراء حرف الواو والياء المتحركين ، فأضفى على القصيد الهدوء والخدر اللذيذ .

على حين أنه عندما عبر عن القوة والثورة استعمل قافية الراء المسبوقة بحرف ساكن ، فتلاءمت هذه القافية الخشنة مع فكرته الثائرة .

ومثال ذلك نجده فى البيتين الشهيرين الذائعين من قصيدته « إرادة الحياة » وهما :

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بدّ أن يستجيب القدَرْ
ولا بد لليـــل أن ينجلى ولا بد للقيـــد أن ينكسر

فقافية الراء مسبوقة فى كل القصيد بحرف ساكن ، قافية خشنة موائمة لفكرته الثورية .

ويلاحظ أن فى البيتين السالفين تكراراً للألف المهموزة : إذا أراد — أن — وقد أحدث بها القوة والتأكيد . ويعود إلى هذا التأكيد فى القصيد السالف فيقول :

إذا ما طمحت إلى غاية ركبت المنى ونسيت الحذر
ولم أتجنب وعور الشعاب ولا كبّة اللهب المستعر

وتتجلى هذه القوة فى قصيدته « نشيد الجبار » ، التى جاء فيها قوله :

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء
أرنو إلى الشمس المضيئة هازئاً بالحب والأمطار والأنواء

فقد اختار لها قافية الهمزة ، واستخدم الألف المهموزة للتقوية .

ولم يقتصر فى تنغيم موسيقاه على القوافى الخارجية ، بل إنه استخدم أصداء الأصوات ، كما نشهد ذلك فى قصيدته « قلب الشاعر » التى استهلها بقوله :

كل ما هبّ وما دب وما نام أو حام على هذا الوجود

فألفاظ : هبَّ ودبَّ ، ونام وحام من الأصوات المتماثلة المسماة فى الانجليزية Assonance ، وتكرار ما فى البيت يزيده ترنماً .

وصفوة القول إن تعبير الشابى هو تعبير رومانتيكى عاطفى مصور ، وصوره ليست بعيدة التحليق ، بل هى صور متصلة بالواقع ، وهى صور منوعة ، سمعية وبصرية وحركية ، وشمِّية ولمسية ، وذهنية ، وتمتاز الأخيرة بالأصالة والتجديد . ويكفى أن نتملى هذه اللوحة الصغيرة من لوحاته التى رسمها فى قصيدته « ذكرى صباح » التى يخاطب الغاب فيها بقوله :

يا عروس الجبال ، ياوردة الآمال يا فتنة الوجود الجليلِ
ليتنى كنت زهرة تقتنى بين طيات شعرك المصقــول
أو فراشاً أحوم حولك مسحوراً غريقاً فى نشوتى وذهولى
أو غصوناً أحنو عليك بأوراقى حُنُوَّ المدلَّه المتبــول
أو نسيما أضمُّ صدرك فى رفق إلى صدرىَ الخفوق النحيل
آه ! كم يسعد الجمال ويشقى من قلوب شعرية وعقول !

وقد جمعتْ صوراً بصرية ، وحركية وذهنية وسمعية متشابكة . ومن هذه الصور الحركية البصرية : تثنى الزهرة بين طيات الشعر . ومن الصور الحركية الذهنية : تحويم الفراش وهو غريق فى نشوة . ومن الصور الجامعة بين الحركية والبصرية والسمعية : ضم الصدر فى رفق إلى صدر خفوق .

ولا يتسع المجال لتحليل عناصر فنه الشعرى وأسلوبه . وكل ما يمكن قوله : إن للشابى فنَّه المتميز على سائر معاصريه من شعراء الابتداعية ، وله أسلوبه الأنيق الناعم ، أناقة طبيعية لا وشى فيها ولا صنعة ، وله انفعالاته الصادقة الرقراقة النابعة من قلبه الصافى النقى .

(١٣)

وحقًّا أن الشابى لم يقلد أحداً ولم يتوكأ على شاعر مصرى أو مهجرى ، ولكنه تأثر بالمصريين والمهجريين تأثراً توجيهياً ، وأعتقد أن تأثره بمدرسة أبولُّو كان قوياً ، ونحن نلمس هذا التأثر فى بعض الصيغ والخواطر التى تواردت فى شعر روَّاد هذه المدرسة ؛ فقصيدته « مناجاة « عصفور »(١) نلمح فيها أصداء أبى شادى ، والهمشرى ، ومطران فى قصائد « الجميزة » لأبى شادى و « النارنجة الذابلة » للهمشرى ، و « المساء » لمطران وهى التى استهلها بقوله :

يا أيها الشادى المغرد هاهنا ثملا بغبطة قلبه المسرور
متنقلا بين الخمائل تالياً وحى الربيع الساحر المسحور

ومما جاء فيها قوله ، وهى بعض عبارات مطران :

متوحداً بعواطفى ومشاعرى وخواطرى وكآبتى وسرورى

وقصيدته « الأشواق التائهة »(٢) التى استهلها بقوله :

ياصميم الحياة إنى وحيد مُدلج تائهٌ فأين شروقك
ياصميم الحياة إنى فؤاد ... ضائع ظامئٌ ، فأين رحيقك

هى صدى من أنغام الصيرفى فى ديوانه « الألحان الضائعة » .

وقصيدته « صلوات فى هيكل الحب » ، هى من توجيهات أبى شادى فى عبادة الجمال الأنثوى ، وقد قيل إنها من أصداء قصيدته « عرس المأتم » التى استهلها أبو شادى بقوله :

عذبةٌ أنت فى الخفاء ، وفى الجهر ، وفى الهجر ياأغانى الظلام

ولكن القصيدتين تختلفان كل الاختلاف ، ولا تشتركان إلا فى لفظتى « عذبةٌ أنت » ، كما تعطرت بعض قصائده بأنغام المهجريين ، ومن ذلك قصيدته « شكوى اليتيم »(٣) التى استهلها بقوله :

على ساحل البحر أنَّى يضجُّ صراخ الصباح ونوح المسا
تنهدت من مهجة أترعت بدمع الشقاء وشوك الأسى

(١) الديوان ص ٥٥ .
(٢) الديوان ص ١١٢ .
(٣) الديوان ص ٢٩ .

فضاع التنهد فى الضجة
بما فى ثناياه من لوعة

والتى يختتمها بقوله : '

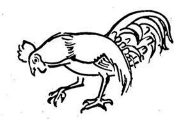
ولما ندبت ولم أنفع
وناديت أمى فلم تسمع
ورددت نوحى على مسمعى
وعانقت فى وحدتى لوعتى
وقلت لنفسى : إلافاسكتى !

فاستهلاله من أنغام ندره حداد ، وختامها من وحى الشرتونى على ما أذكر فى قصيدة له مماثلة .

ولا يتسع المجال لتعقب مثل هذه التأثرات وهى لا تعاب على الشاعر لأن كبار الشعراء تأثروا بأعلام سبقوهم ، والعبرة باستقلال الشاعر وتفرده فى إبداعه ، وقد بلغ الشابى فى إبداعه مكانة رفيعة ، بل سما على من قيل إنه تأثر بهم سمواً كبيراً ، فقد قيل إنه تأثر جبران فى قصيدته « السعادة » ، واتجاه الشابى فيها يختلف كل الاختلاف عن اتجاه جبران ، وتناول الشابى لها أرفع من تناول جبران ، وقيل إنه تأثر طلاسم أبى ماضى فى قصيدته « فى ظل وادى الموت » وهذا على ما أظن غير صحيح ، لأن خواطر طلاسم أبى ماضى خواطر عامة ، وتناوله يغلب عليه التفكير على حين أن خواطر الشابى فى قصيدته خواطر ذاتية وتناوله لها أرفع من تناول أبى ماضى ، وإذا أضفنا إلى هذا ، ما قيل من أن أبا ماضى تأثر بالشاعرين الأمريكيين : آلان پو ، وروبرت جرين أنجرسول ؛ فإن شبهة تأثر الشابى تضحى غير قائمة لعمومية الخواطر .

(١٤)

وبعد ، فهذه محاولة جريئة فى ترجمة الشابى من شعره ، وتعرف حالاته النفسية فى أطوار ثلاثة : طور نعم فيه بالراحة والاطمئنان فى الطفولة ، وطور استبدت به الكوارث فنأت به عن الاتزان وعصفت بشخصيته ، وطور تفتح فيه للحياة وعرف مواهب شعبه الكامنة وثراءه الفنى . ولكن هذا الطور لم يطل ، إذ اخترمته المنية فى دور النضج والتفاؤل . وإذا كانت روحه اللطيفة النورانية سربت فى الضباب فإن شعره المبدع باق على الدهر آية على إبداعه الفنى ، وعبقريته الشعرية النادرة .



الآلــة والوسـيلة

بقلم الدكتور أحمد فؤاد الأهوانى

— ١ —

الآلة هى آلة الفكر ، والوسيلة هى وسيلة الأدب .

فهذه موازنة بين الفكر والعاطفة ، أو بين المنطق والخيال ، أو بين الفلسفة والأدب .

وقد أثار هذا البحث ما كتبه الصديق الأديب الناقد الدكتور محمد مندور فى « المجلة »(١) عن « الوسيلة الأدبية » للشيخ حسين المرصفى حيث قال :

« وعبارة « الوسيلة الأدبية » تذكرنا على نحو لا يدفع بعبارة « الأورجانون » التى أطلقت على مجموعة كتب الفيلسوف أرسطاليس . فكلمة أورجانون الإغريقيــة الأصل ، والتى أصبحت فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية أورجان ، معناها أصلا الأداة أو الوسيلة ، وقد اعتبرت مؤلفات أرسطو وسيلة للمعرفة والتفكير المنطقى ، بل كانت كلها تعتبر خلال القرون الوسطى ، المنبع الأول والأخير لكل معرفة ومنطق وتفكير فلسفى ، على نحو ما اعتبرت وسيلة الشيخ حسين المرصفى أداة تعلم اللغةالعربية وآدابها ، ووسيلة إنشاء الشعر والنثر فى عصره ، وفى الجيل الذى تلا عصره . وعلى هذا الكتاب يلوح أنه قد تتلمذ عدد كبير من رواد النهضة الأدبية الحديثة ، سواء منهم من أقام هذه النهضة على أساس بعث التراث العربى القديم والرجوع إليه ، بدلا من الزخرفة الخاوية التى كان قد آل إليها الأدب العربى فى عصوره الأخيرة ، أو من جمع بين التراث العربى القديم ، والتراث الغربى الوافد » .

— ٢ —

والموازنة بين الوسيلة والأورجانون مما حاول صديقنا أن يفعله موازنة غير صحيحة ، لأن الأورجانون أداة للتفكير ، أو هو المنطق ، والوسيلة التى جعلها الشيخ حسين المرصفى سبيلا إلى بلوغ الأدب ليست منطقاً ، كذلك المنطق الذى يصحح الفكر ، ويميز بين الخطأ والصواب والصحيح والباطل ، وإنما هى نهج يقوم الذوق ، ويكسب الملكة الأدبية ، وما يستلزمه من أسلوب وصور خاصة يعبر بها الأديب عن تجاربه .

ولم تكن « مؤلفات أرسطو وسيلة للمعرفة والتفكير المنطقى » ولا كان الأورجانون ما أطلق « على مجموعة كتب الفيلسوف أرسطاليس » ، لأن الأورجانون اصطلاح أطلقه المتأخرون من الشراح ، وأكبر الظن أنه يرجع إلى الإسكندر الأفروديسى ، للدلالة على مجموعة كتب أرسطو المنطقية فقط ، لا على جميع كتبه وتآليفه . ومن أجل ذلك سمى المنطق « أورجانون » إلى درجة أن السير فرانسيس بيكون حين أراد أن يضع منطقاً تجريبيًّا جديداً يعارض به منطق أرسطو الذى يعتمد على القياس ، سمى كتابه « الأورجانون الجديد » Novum organum .

ولفظة « أورجانون » فى اللغــة اليونانية ὄργανον organon تدل على الآلــة إطلاقاً ، الآلة المحسوسة التى يتخذها الصناع بوجه خاص لأداء صناعاتهم المختلفة ، كالقدوم بالنسبة إلى النجار ، والفأس بالنسبة إلى المزارع . وقد تطلق بوجه أخص على الآلة الموسيقية كالقيثارة مثلا ، وهى أيضاً آلة صناعية . فالإنسان يستعين بالآلات على أداء ما يريد من أعمال ، وهذه الأعمال الإنسانية صناعية ، وهى ثمرة الفن أو الصناعة τέχνη ، techné ، فى مقابل ما يصدر عن الطبيعة . ولكن الطبيعة تفعل أيضاً بآلات ، وهذه الكائنات الطبيعية هى الكائنات الحية من نبات وحيوان وإنسان . فالسمع لا بد له من أذن ، والبصر من عين ، والشم من أنف ، والذوق من لسان . فالأذن « أورجانون » أى آلة السمع ، والعين آلة البصر ، والأنف آلة الشم ، واللسان آلة الذوق وهكذا . ومعنى « الأورجانون » فى

(١) انظر عدد « المجلة » مايو ١٩٥٩ ، ص ٣٥ — ٤١ .

هذه الحالة عند أرسطو ، أنه الآلة التى تؤدى وظيفة معينة ، والكائنات الحية كائنات « آلية » أى لها آلات ، أو بالاصطلاح الحديث « أعضاء » ، وذلك حين نقول « الكائنات العضوية » . ولكن العرب حين ترجموا هذا الاصطلاح من اليونانية لم يقولوا عضواً وأعضاء ، وإنما قالوا آلة وآلات ، وعرّفوا النفس بحسب تعريف أرسطو المشهور أنها « كمال أول لجسم طبيعى آلى ذى حياة بالقوة » . فالجسم الطبيعى الآلى ، هو الجسم العضوى ، الذى يؤدى كل عضو فيه وظيفة خاصة ، كالنبات له جذور من وظيفتها امتصاص الغذاء .

وأرسطو لم يضع لفظة منطق Logic للدلالة على ما نعنى به الآن من هذا العلم ، وإنما أول من استعمل هذه اللفظة هو شيشرون ، أما أرسطو فأكبر الظن أنه كان يعنى بالمنطق « التحليل » ، وله فى ذلك كتابان : التحليلات الأولى ، والتحليلات الثانية ، سماهما العرب باسمهما اليونانى فقالوا : أنالوطيقا الأولى والثانية ، والأول يبحث فى القياس ، والآخر فى البرهان .

وليس هذان الكتابان هما الوحيـــدين فى منطق أرسطو ، بل وضع عدة كتب أخرى هى على هذا الترتيب الذى وضعه المتأخرون .

١ — المقولات ، ويبحث فى المقولات العشر التى تقال ، أو تحمل على الموجود ، وهى : الجوهر والكم ، والكيف ، والزمان ، والمكان ، والوضع ، والملك ، والإضافة ، والفعل ، والانفعال .

٢ — العبارة ، وباليونانية بارى إرمنياس ، ويبحث فى الألفاظ والقضايا .

٣ — القياس ، وباليونانية أنالوطيقا الأولى .

٤ — البرهان ، وباليونانية أنالوطيقا الثانية .

٥ — الجدل ، وباليونانية طوبيقا ، ويبحث فى المواضع الجدلية كالمسلمات أو المشهورات مما يستعمله أهل الجدل مثل خطباء اليونان .

٦ — السفسطة ، أو المغالطات .

وقد أضيف إلى هذه المجموعة من كتب أرسطو المنطقية الستة ، المدخل إلى المقولات ، وهو من تأليف فرفريوس الصورى ، ويسمى باليونانية « إيساغوجى » ولا يزال يدرس بهذا الاسم فى الأزهر حتى اليوم .

وسمّيت هذه المجموعة من الكتب المنطقية(١) ، والتى تؤلف علم المنطق ، بالأورجانون . وعلة ذلك أن المنطق اختلفوا فى أمره أهو الفكر ذاته ، أم آلة للتفكير ؟. أما أرسطو فلم يكن يعدّ المنطق علماً من العلوم ، ولم يدخله فى جملة أقسام العلوم النظرية عنده ، وهى العلم الطبيعى ، والعلم الرياضى ، وعلم ما بعد الطبيعة أو العلم الإلهى أو الميتافيزيقا ، بل جعله خارج العلوم لأنه آلة لها . وأما الرواقيون فقد جعلوا المنطق جزءاً من العلوم وقسما رئيسيّاً من أقسام الفلسفة الثلاثة ، وهى المنطق والطبيعة والأخلاق ، وقالوا : إن الفلسفة بستان ؛ المنطق سوره ، والطبيعة شجره ، والأخلاق ثمره .

وحين نقل المنطق إلى العرب ، مالوا نحو نظرية أرسطو التى تجعل من المنطق آلة للعلوم لا جزءاً منها .

قال الشيخ الرئيس فى القصيدة المزدوجة فى المنطق :

وفطرة الإنسان غير كافيه ... فى أن ينال الحق كالعلانيه
ما لم يؤيد بحصول آله ... واقية الفكر من الضلاله
وهذه الآلة علم المنطق ... منه إلى جل العلوم نرتقى
ميراث ذى القرنين لما سألا ... وزيره العالم حتى يعملا

— ٣ —

ولما نقل المحدثون هذا الاصطلاح إلى اللغات الحديثة قالوا بدلا من أورجانون « أداة » instrument ، ويمكن أن نقول إنها آلة ، غير أن الآلة تدل على معنى محسوس ، والأداة تدل على معنى معقول .

ولكن لفظة « أداة » مضللة بعض الشىء ، لأنها تدل على الآلة نفسها ، ولأنها تدل على السبيل أو الطريق الذى نسلكه للوصول إلى غاية من الغايات . ومن هنا اقترب معنى الأداة من معنى الوسيلة ، وانتقل من الدلالة على وظيفة تؤديها الأداة إلى معنى الوسائل التى تتخذ لتحقيق الغايات .

(١) أضاف العرب إلى مجموعة الكتب المنطقية كتاب الخطابة وكتاب الشعر ، وذهبوا إلى أن الشعر قياس تخييلى ، مع أن أرسطو لم يقصد إلى ذلك ، وكان كتاب الشعر عنده هو الكتاب الذى يصور الفن .

المنطق آلة الفكر ، أو أداة التفكير ، لأن نظرية أرسطو تزعم أن العقل البشرى له كيان مستقل ، وله وظيفة يؤديها ؛ هذه الوظيفة هى التفكير ، كما أن العين من وظيفتها البصر ، والأذن من وظيفتها السمع . فالإنسان كائن مفكر ، والتفكير ظاهرة طبيعية فيه ، كالتغذى والنمو والتناسل فى النباتات ، وهى كلها ظواهر طبيعية ، والإنسان يفكر بطبيعته دون أن يتعلم قواعد المنطق ، غير أنه قد يخطئ تارة وقد يصيب تارة أخرى ، فلا بد من معرفة الموازين التى تميز الخطأ من الصواب فى التفكير ، وهذا هو علم المنطق ، أو هذه الآلة المعينة على تسديد التفكير .

نظرية أرسطو المنطقية فى أساسها وظيفية ، ولكن شراحه الذين جاءوا بعده لم يفهموا هذا الفعل الوظيفى ، وجعلوا المنطق صوراً جافة لا حياة فيها ، ولم يعد صالحاً لكسب العلوم ، ومن أجل ذلك قامت ثورة بيكون من جهة وديكارت من جهة أخرى على منطق أرسطو ، أو على القياس الأرسطاليسى ، إلى أن ظهر فى أواخر القرن الماضى المنطق الرياضى الحديث ، أو المنطق الرمزى الذى يقوم على أسس تختلف اختلافاً تاماً عن الأسس التى قام عليها منطق أرسطو ، وهذه الأسس الجديدة هى فكرة الثوابت والمتغيرات ، واتخاذ الماصدق أساساً للنوع بدلا من المفهوم ، وغير ذلك مما يخرجنا عن موضوعنا الذى نريد بيانه .

ولكن أحد المناطقة المحدثين عاد إلى تجديد منطق أرسطو بصورة جديدة ، واعتمد على نظريته الخاصة بأن المنطق « أداة » instrument التفكير ، أى أنه وظيفة من وظائف هذا الكائن الحى الذى نسميه إنساناً . هذا المفكر المعاصر هو جون ديوى(١) ، ومذهبه يعتمد على هذه الأداة ، ولذلك يسمى « الأداتية » instrumentalism . وقد كنت أوثر أن أجعل النسبة للاصطلاح « الآلة » كما جرى عليه العرب من القدماء ، غير أنى وجدت النسبة لا تصلح ، فعدلت عنها إلى الأداة . أما الذين جعلوا مذهبه « الوسيلية » أو « الوسلية » فقد جانبوا الصواب ، لأن المقصود ليس اتخاذ وسائل لتحقيق غايات ، بل النظر فى التفكير باعتبار أنه أداة الفكر ، وأنه يؤدى وظيفة معينة عند الإنسان . ولا يظهر التفكير إلا حين تعترض المرء مشكلة يلتمس لها الحل ، فيستعرض الذهن الأمور المختلفة ، ويبصر ما بينها من « علاقات » ، ولذلك سمى المنطق الجديد منطق العلاقات ، بين السبب والنتيجة ، بين الوسائل والغايات ، إلى غير ذلك . والتفكير السليم أداة لمعرفة الحقائق ، وتمييز الصحيح من الباطل ، ولذلك نحتاج إلى التسلسل المنطقى ، وإلى تماسك الأفكار فى الذهن وارتباط بعضها ببعضها الآخر ، وإلى مطابقة ما هو موجود فى الذهن لما هو عليه الأمر فى الواقع ، حتى نحقق أغراضنا ونسير فى عجلة الحياة الواقعية .

— ٤ —

فإذا كانت هذه الفلسفة ، واقعية كانت أماً مثالية ، وهذه هى أداتها ، أى المنطق السديد المحكم الذى يصور الواقع أو ما يجب أن يكون عليه هذا الواقع ، فإن الأدب يختلف اختلافاً شديداً عنها ، لأنه يصور النفس الإنسانية وما يدور فيها من عواطف وانفعالات وأحاسيس .

الأدب ذاتى ، يعبر عن التجارب الشخصية .

والأدب لا يحكى الواقع على ما هو عليه ، ولا يسجل الحقيقة كما هى ، بل يصور ما يبتدعه الخيال ويخلقه فى هيئة من الصور والرموز ، بحيث يكون جميلا ، أو هو التعبير الجميل عن خواطر النفس .

وقد اختلف القدماء والمحدثون فى الأدب ما هو؟ وفى المنهج الذى يتبعه الأديب ؟ أما القدماء ، وعلى رأسهم أرسطو ، فالأدب عندهم « محاكاة » للطبيعة ، سواء الطبيعة الخارجية أو طبيعة الإنسان ، ولذلك كان الأدب ، والفن بوجه عام ، أدنى مرتبة من الفلسفة التى تبلغ الحق ، على حين لا يبلغ الأدب إلا إلى محاكاة الحق .

وكان أرسطو يسمى جميع الفنون الجميلة شعراً ، وأرقى أنواعه المأساة والملهاة ، أو التراجيديا والكوميديا ، ويلى ذلك الشعر بأنواعه المختلفة كالغنائى والحماسى وغير ذلك . وسائر أنواع الشعر « محاكاة » للعواطف البشرية كالفرح والحزن والخوف والرجاء ، ولأصل الإنسان ومصيره فى الحياة مما تعبر عنه فلسفة اليونانيين فى القضاء والقدر ، ذلك القضاء المحتوم .

(١) جون ديوى ولد ١٨٥٩ وتوفى ١٩٥٢ ، وسيحتفل هذا العام بمرور مائة عام على مولده .

ويرى أرسطو أنه لا يكفى أن يتقيد الشاعر بالنظم الصحيح، والخضوع للقواعد الموسيقية فى الشعر، حتى يوصف نظمه بأنه شعر أدبى ، إذ ينبغى أن يضاف إليه « الأخيلة الشعرية. » ، ولذلك نزع عن قصيدة أنبادقليس فى الفلسفة الصفة الشعرية على الرغم من صحة نظمها واتباعها الأوزان . وظلت نظرية أرسطو فى الشعر، وفى الأدب بوجه عام، مسيطرة على تفكير الأدباء طوال العصر الوسيط ، وكان المثل الأعلى للأديب أن يكون كلاسيكياً ، أى يجرى على نهج القدماء فى اتباع نماذجهم وقواعدهم وصورهم .

فلما انبثق عصر الرومانتيكية تحرر الأدباء من قيود الاتباع ، وأخذوا فى التجديد ، وفى التعبير عما يختلج داخل أنفسهم تعبيراً جديداً ، واقتضى ذلك منهم أن يبتدعوا صوراً جديدة وقوالب مستحدثة يصبون فيها تجاربهم حتى يتلاءم القالب الجديد مع الأحاسيس الجديدة.

وجملة ما يذهب إليه المعاصرون فى تحديد الأدب أنه تجربة experience وتعبير expression ، لا كما ذهب القدماء أنه محاكاة نماذج القدماء . ولذلك كانت الوسيلة الأدبية الحديثة ، إن فى الأدب أو فى الرسم والتصوير ، هى ترك الطفل منذ صغره وحداثة سنه يعبر بطريقته الخاصة ، وكيفما يريد عما يشعر به من أحاسيس ، وما يمرّ به من تجارب ، وما يتصوره من أخيلة .

وانظر بعد ذلك إلى ما نقله صديقنا الدكتور مندور عن كتاب الوسيلة الأدبية للمرصفى حيث يقول :

« إعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطاً أولها الحفظ من جنسه أى من جنس شعر العرب ، حتى تنشأ فى النفس ملكة ينسج على منوالها ..... فمن قل حفظه أو عدم لم يكن له شعر ، وإنما هو نظم ساقط ..... ثم بعد الامتلاء من الحفظ ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم » . ثم يقول الدكتور مندور معلقاً على هذا الكلام : « وفى هذه العبارات جماع الأسس السليمة للبعث الشعرى المعاصر ، بل لكل خلق شعرى سليم .

فالشعر لا تنمو ملكته فى النفس إلا بكثرة مطالعة الجيد منه وحفظه ، كلما استطاع الشباب إلى ذلك وسيلة . وهذه هى الطريقة الوحيدة لتحصيل ملكة الشعر منذ أقدم العصور حتى اليوم ، وفى اللغات كافة » .

وأحسب أن الدكتور الفاضل لو راجع كلام نفسه مرة أخرى لرأى رأياً آخر خلاف الذى بسطه من الاعتماد على المحفوظ والمحاكاة والنسج على المنوال(١).

ذلك أن جوهر الشعر ليس هو الكلام المنظوم المقفى ، وإنما هو شاعرية تزخر بالعاطفة وتحملها أجنحة الخيال ، والشعر لغة الوجدان من أفراح وأحزان ومخاوف ومطامع وآمال ، ولا تصلح الألفاظ المجردة ، ولا المنطق الجاف للتعبير عنها ، ولذلك كانت الموسيقى هى « الأداة » المعبرة حق عن هذه الشاعرية ، حتى لو اقتصرت الموسيقى على اللحن دون اللفظ .

والشعر منه منظوم ومنه منثور .

فلو اتخذنا الصورة التقليدية عند العرب ميزاناً للشعر ، لخرج الشعر المنثور بأكمله من باب الشعر .

وبعد ، فعلى الرغم من احترامنا لوسيلة الشيخ المرصفى الأدبية(٢)، فإن هذه الوسيلة لن تخرج إلا أدباء أقصى ما يسمون إليه أنهم مقلدون ، والمقلد مهما يكن تقليده محكماً متقناً لن يبلغ فى الرتبة الأدبية منزلة الأديب الأصيل ، الذى ينبع أدبه من صميم نفسه ، ومن نسيج ذاته ، ومن صدى تجاربه الشخصية ، ومن وحى خياله ، والذى يبتدع أسلوبه ويخلق الصورة form أو القالب الذى يصب فيه هذه الأحاسيس والتجارب والأخيلة .

وكل إنسان يستخدم أداة الفكر أى المنطق ، لأن الإنسان حيوان عاقل . ولكن ليس كل إنسان يتوسل بالوسيلة الأدبية، إن على طريقة القدماء من النسج على المنوال أو على طريقة المحدثين من حرية التعبير عن خوالج النفس يصبح أديباً أو شاعراً أو فناناً ، ولذلك كان عدد الأدباء والشعراء والفنانين فى كل أمة وفى كل عصر قليلا .

غير أن الوسيلة الحديثة أجدر أن تخرج لنا أديباً أصيلا من الوسيلة القديمة .

---

(١) للدكتور مندور آراء تخالف هذا الرأى فيما كان يكتبه منذ زمن فى مجلات الرسالة والثقافة . وفى بعض مؤلفاته ، ولكن يبدو أن تحمسه للدفاع عن الشيخ المرصفى وتصويره على أنه من المجددين المحدثين ، جعله يتعسف فى تأويل مذهب الشيخ .

(٢) الاطلاع على القديم شرط لتكوين الأديب ، ولكنه ليس الشرط الوحيد .

العيون الخضر

قصة للشاعر الإسباني جوستافو أدولفو بكر

بقلم الدكتور محمود علي مكي

نشرنا في العدد السابق من « المجلة » كلمة عن الشاعر الإسباني جوستافو أدولفو بكر ، ومعها نماذج من شعره ، وننشر هنا نموذجاً من قصصه . والقصة التي نقدمها هي إحدى « أساطير » بكر كتبها وهو يمضي فترة إبلاله من مرضه في ريف منطقة سريا Soria وعلى سفوح جبل مونكايو Moncayo ، وفيها وصف حي لطبيعة ذلك المكان التي أوحت له بتلك القصة ، وكان قد نشرها لأول مرة في مجلة « المعاصر El Contemporàneo » في الخامس عشر من شهر ديسمبر سنة ١٨٦١ بدون توقيع ، ثم أعيد نشرها مع المجموعة الكاملة لمؤلفاته . وقد طبعت تلك المجموعة للمرة التاسعة في سنة ١٩٥٤ في مدريد .

« العيون الخضر » ... عنوان كنت أجد في نفسي منذ زمن بعيد رغبة ملحة في أن أكتب تحته أي شيء، واليوم إذا به يعنّ لي مرة أخرى ويلحّ عليّ إلحاحاً شديداً، فلا أملك إلا أن أخطه بحروف كبيرة على أول ورقة صادفتها ، ثم أترك العنان للقلم لكي ينزع بي إلى حيث شاء ...

على أنني أعتقد أن هذه العيون الخضر التي أنا مصوّرها الآن في هذه الأقصوصة قد التقيت بها ورأيتها ، لست أدري إن كان ذلك في حُلْم أو حقيقة ، ولكنها ليست غريبة عني على أية حال ، ومع ذلك أظنني عاجزاً عن وصفها حق الوصف ، وكل ما أذكر هو أنهما كانتا عينين يسطع فيهما النور ، شفافتين كأنهما قطرتا مطر تنحدران على ورق شجرة بعد عاصفة صيف. وليسمح لي القارئ بأن أستجدي خياله لكي يكمل معالم هذه الصورة التي آمل أن أستطيع إكمالها في يوم من الأيام.

— ١ —

— ألا ترون الظبي يمضي وقد أثقلته الجراح ؟ لقد أصيب وحق الله .. ما في ذلك شك . ألا تنظرون إليه وهو يجرّ وراءه خيطاً من الدماء ينساب على أشواك الجبل ؟ ألا ترونه وقد مادت به ساقاه حينما هم بالوثب على تلك الربوة ؟ يالها من ضربة نافذة مسددة ... إن سيدي الفتى قد بدأ من حيث ينتهي الآخرون ، وإني لأقسم أن عينيّ لم تشهدا رمية أحسن إصابة من هذه، منذ أربعين سنة ... ولكن ، بحق القديس « سارتوريو » حامي هذه البقاع مالكم لا تقطعون عليه السبيل ؟ نشدتكم الله أن تهيجوا من ورائه الكلاب ، وأن تنفخوا في تلك الأبواق حتى تتمزق الأكباد ، وأن تخزوا جُنُوب الجياد بمهاميزكم بل بكل ما أوتيتم من قوة ... أم تُرَاكُم تاركيه حتى يبلغ « عين الحَوْر » ؟ ألا تعرفون أنه لم يدرك هذه العين صيد جريح إلا كُتب له الإفلات من الصائدين؟

وما صمت « إنيجو » حتى ترددت جنبات جبل « مونكايو » بأصداء البوق ونباح الكلاب وجلبة الخدم والأتباع وهم يمرقون على صهوات جيادهم في اتباع الظبي الجريح إلى حيث أشار « إنيجو » ، ذلك الكهل الذي

كان يعمل دليلا للصائدين فى تلك المنطقة، والذى انتظم منذ فتاء سنه فى خدمة أسرة النبيل الثرى «الماركيز دى ألمينار» سيد تلك النواحى فى منطقة «سريا».

على أن ذلك لم يُجْدِهِم نفعاً، إذ لم تكد كلاب الصيد تصل إلى البقعة التى مضى إليها الظبى الجريح حتى كان قد جاوزها بوثبة واحدة متوارياً خلف دغل من الأعشاب المتكاثفة على جانب الطريق الذى يؤدى إلى «عين الحَوْر».

وهنا صاح الدليل العجوز:

— كفى كفى!.. ليتوقف الجميع ... فقد قضى الله لذلك الصيد أن يفلت من أيدينا ولا قِبَل لنا بأن ندفع قضاء الله.

وتوقف الركب، وصمتت الأبواق، وساد السكون إلا بقية هرير يتردد فى حناجر الكلاب وغمغمة تتلجلج فى صدور الصائدين.

وفى هذه اللحظة أقبل بطل الرفقة السيد النبيـــل «فرناندو دى أرخينسولا» أكبر أبناء الماركيز دى ألمينار، وما إن شهد الركب وقد خيّم عليه الصمت والاستسلام حتى صاح بدليله وقد ارتسمت على وجهه معالم الدهشة وومضت عيناه ببريق الغضب:

— ماذا فعلت أيها الغبى الأحمق؟ إن هذا الظبى أول صيد تصيده يداى، ثم إذا بك تراه جريحاً تنوء به ساقاه ومع ذلك تأمر بالكف عن اتّباع أثره وتتركه يمضى ليلقى بيديه للموت فى أعماق الغابة. أتراك تظننى قدمت لكى أقدم ما أصيده طعمة سائغة فى ولائم الذئاب؟

وتمتم «إنيجو» وهو يصرُّ بأسنانه:

— إنه من المستحيل يا سيدى أن نجاوز هذه البقعة.

— مستحيل! ولمَ؟

— إن هذا الدغل الذى توارى به الظبى يا سيدى يوصل إلى «عين الحَوْر» ... وهى عين تسكن فى مياهها روح شريرة، والجميع هنا يعرفون أنه ما جرؤ أحد على تعكير صفو مياه تلك العين إلا دفع ثمن جرأته غالياً، وقد التجأ إليها الظبى الجريح ولن تستطيع استنقاذه إلا إذا خضت ماءها، ولست بفاعل ذلك إلا إذا كنت مُقْدِماً على تعريض نفسك لكارثة لا يعلم مدى هولها إلا الله. إننا — معشر الصيادين — ملوك هذا الجبل، غير أننا ندفع ثمن ذلك فى هذه البقعة، إذ لا يكاد صيد يدرك تلك العين المسحورة إلا نفضنا أيدينا منه، ورضينا من الغنيمة بالإياب.

— أىّ غنيمة وأىّ إياب؟ والله إنى لمُؤْثِر أن أفقد ما ملكت يدى من مال وما خلّف لى آبائى من ثروة وجاه، بل إنى لمؤثر أن تذهب شياطين الجحيم بروحى على أن أترك هذا الظبى يلوذ منى بالفرار ... إنه باكورة ما أصابته يداى فى أول رحلة صيد أقوم بها.

ثم أشار فرناندو إلى حيث توارى الظبى، واستطرد وفى صوته رنين الغيظ والحنق:

— انظر ... انظر هناك ... إننى ما زلت أستطيع أن أميزه من مكانى هذا يلوح ويختفى بين حين وآخر، وقد ثقلت به ساقاه وتقاصرت خطواته. دعنى ... دعنى أيها الغبى وارفع يدك عن عنان فرسى وإلا ألقيت بك إلى الأرض، فوالله لأتبعنه إلى حيث ذهب ... ومن يدرى؟ فلعلى بالغه قبل أن تخوض قدماى فى ماء تلك العين، وحتى لو اقتحمها فوالله لأقتحمنّها وراءه، ولتذهب إلى الجحيم مياهها الصافية، وما زعمت من الشياطين التى تسكنها.

ثم همز «فرناندو» فرسه فانطلقت به كأنها إعصار، وظل «إنيجو» ومن معه من الأتباع والخدم جامدين فى مواضعهم يُتْبِعون سيدهم الفتى بأبصارهم حتى حجبته عنهم ربوة التفّت فوقها الحشائش، وهنا التفت «إنيجو» إلى من حوله وهم واقفون دون حراك كأنهم تماثيل منصوبة، وارتفع صوته يقول:

— إنى لأشهد الله أيها السادة أننى عرّضت نفسى

للموت تحت قوائم فرسه لكى أحول بينه وبين ما فعل . لقد أديت واجبى بقدر ما أستطيع ، فأبى إلا أن يمضى إلى تلك العين . لقد سرنا معه إلى الحد الذى لا يستطيع دليل ولا صائد أن يجوزه ، أما ماوراء ذلك إلى موضع العين المشئومة فلا قِبَل لبشر بالمضى إليه إلا أن يكون قديساً عصمه الله من فتنة الشياطين ... إن الجرأة قد تكون عوناً للمرء فى كل مكان إلا حيث تقطن أرواح الشر فإنها لن تكون ثَمَّ إلا ضرباً من الانتحار .

— ٢ —

— مالك يا سيدى شاحب اللون ساهم النظرات بطىء الخطو كأنما ينوء صدرك بهم ثقيل أو ألم دفين ؟ ترى ما حل بك فى ذلك اليوم المشئوم الذى اقتحمت فيه مياه « عين الحور » مقتفياً أثر الظبى الجريح ، فإنى أراك هكذا حزين النفس منقبض الصدر منذ تلك اللحظة ، وكأنما مستك عصا ساحرة خبيثة .

ما بالك لم تعد تخرج للصيد إلى الجبال ، تسبقك أصداء أبواقك مترددة فى جنبات الوديان وجلبة خيلك وكلابك مبشرة برحلة صيد موفقة ظافرة ؟ وكل ما شهدناه منك يا سيدى فى هذه الأيام هو خروجك المبكر صباح كل يوم متأبطاً جعبة فيها قليل من الزاد ثم مضيك إلى هناك ... وعودتك بعد ذلك عند مغيب الشمس ، ولا تكاد تبلغ القلعة حتى يكون الإعياء قد أخذ منك مأخذه فتأوى إلى فراشك ، وأبحث أنا فى جعبتك لعلى ألقى صيداً قمت فى خلال اليوم باقتناصه فلا أكاد أجد فيها شيئاً ، فقل لى بربك إذن : فيم تقضى تلك الساعات الطوال هناك بعيداً عن دارك وأهلك وأحبائك الذين ليس لهم فى الحياة من هو أعز منك عليهم ولا أقرب إليهم ؟

وانطلق « إنيجو » فى حديثه على حين كان « فرناندو » شارد الفكر وكأنه لا ينصت إلى كلمة مما يقول خادمه العجوز وهو متشاغل بتقشير جذع من الخشب بخنجره الحاد .

ومضت لحظات طويلة من الصمت المطبق لم يكن يقطعه إلا صرير حد الخنجر على صفحة الخشب الأملس ، ولم يلبث الفتى أن توقف فجأة واتجه ببصره إلى تابعه وقال :

— بربك خبرنى يا « إنيجو » وأنت خير من يعرف كل مكان فى جبل مونكايو : نجاده وأغواره ورُباه ووديانه ، فلقد أمضيت فى هذه البقعة أعوام حياتك الطويلة تتعقب حيوانه ووحوشه ، وتقوم بين أيدى الصائدين مصعداً إلى قممه ، ومصوباً إلى سفوحه ، وسالكاً فى شعابه ومنعرجاته ... ألم يقع بصرك على امرأة تعيش فى كهوف الجبل أو بين صخراته ؟

ولم يتمالك الكهل نفسه من الصياح وقد استبدت به الدهشة وتملكه الرعب وهو يرمق سيده :

— امرأة ؟...

— نعم ... امرأة . إن ما وقع لى أمر غريب ... مفرط فى الغرابة ، وقد كنت أظننى قادراً على أن أكتم سره إلى الأبد ولكننى لم أجد إلى ذلك من سبيل ، فقد كان أقوى مما كنت أحسب ، ولهذا فلست أرى الآن بداً من أن أكشف لك عن طويته ، وأنا واثق من أنك سوف تمد لى يد المعونة حتى أعرف كنه هذه المخلوقة التى أخالها لا تعيش إلا لى وحدى فإنى لم أجد غيرى رآها ولا عرفها ولا استطاع أن يحدثنى عنها بشىء .

ولم ينبس الخادم العجوز بكلمة ، ولكنه جر مقعده إلى جوار سيده وعيناه اللتان يرتسم فيهما الذعر لا تتحولان لحظة عن وجهه ، وصمت فرناندو قليلا كأنما يستجمع شتات أفكاره ثم مضى فى حديثه :

— أنت تذكر ذلك اليوم الذى اتبعت فيه أثر الظبى الجريح غير مُلْقٍ بالا إلى نصائحك المشئومة ... لقد اقتحمت هناك مياه « عين الحور » لكى أستنقذ الظبى الذى أوشكت خرافتك أن تضيعه من يدى ، على أنى لم أكد أكر راجعاً حتى تأملت ذلك المكان ، وإذا

بشعور غامض يتملكنى دون أن أدرك كنهه ... شعور بالرغبة فى الانفراد والوحدة .

إنك لا تعرف ذلك المكان ولم تره ... فلأحدثك عنه فى كلمات : إن العين تنبع هناك من جوف صخرة ، يتحدر منها الماء قطرة قطرة فيتسرب بين الأوراق الخضر النابتة حول العين ، ثم ترى تلك القطرات وهى تنبثق لامعة تحت أشعة الشمس كأنها قطع من الذهب ، ثم لا تلبث أن تتجمع بين الأعشاب المتكاثفة ، وتمضى هامسة ... هامسة ... فى صوت عذب رتيب كأنما هو طنين النحل محوِّمة حول الزهور ، ثم تتباعد بينها الرمال وقطع الصخر ، وتعود بعد ذلك للتجمع ، فيمضى بها الجدول منسابة تشق طريقها بين كتل الحجارة تجرى تارة هادئة متطامنة ، وتتوثب حيناً هاربة مذعورة ، ولها بين هذا وذاك وقع منغم تسمع له مرة رنيناً كأنه صدى ضحكة مرنة ، ومرة أخرى حفيفاً كأنه زفرة عميقة ؛ وهى لا تزال تجرى حتى تصب فى غدير هناك ؛ ولكنى أراها الآن وأسمع لها فى انصبابها هديراً مختلط الأصوات لا أعرف كيف أصفه لك ... أصوات فيها نحيب ، وتراتيل ، وترديد ألفاظ وأسماء لا أدرى ما هى وإن كنت أدرى أن لها حديثاً غريباً يأخذ بالألباب ... لست أذكر ما كانت تقول تلك المياه وأنا أنظر إليها وهى تصطخب على جنبات الصخرة التى اتخذت مجلسى عليها هناك وحيداً تعصف برأسى حمى الإعجاب بروعة ذلك المنظر ، وكنت أمد بصرى إلى حيث تنصب المياه بعد ذلك ، إلى منحدر عميق يهدأ فيه التيار وتنبسط صفحة الماء مستوية ملساء لا تكاد تضطرب ولا تهتز تحت نسمات الأصيل ...

إن كل شىء فى ذلك المكان هائل عظيم ... حتى الوحدة بأصواتها الهامسة الغامضة تحس بها هناك تملأ الأفق ، وتسكر الأرواح بفيض من الحزن والحنين . وتنظر إلى أوراق شجر الحور المفضضة ، وإلى الكهوف القائمة فى جوف الصخور ، وإلى أمواج الماء وهى متدافعة متطاردة ، فتشعر بأن أرواح الطبيعة الخفية تقبل عليك بالحديث وكأنها التقت من روح الإنسان الخالدة بأخ طال عنها غيابه .

وقلت : إنك ترانى كل يوم أخرج مطلع الفجر متأبطاً مزادتى متوجهاً إلى الجبل ... فاعلم أنى ما كنت أفعل ذلك بحثاً عن متعة صيد ، بل كنت أمضى قدماً لكى أتخذ مجلسى هناك على صخرة تشرف على العين ، وكنت أقضى بياض يومى وأنا شاخص ببصرى إلى مائها أبحث عن شىء لا أعرف ما هو ... لعله حماقة مجنون ، إنى أذكر هذه اللحظة التى وثبت فيها بفرسى على ماء العين وأنا أقتفى أثر الظبى الجريح ... أذكر أنه حانت منى التفاتة إلى صفحة الماء فلمحت عيناى فى قاعه شيئاً غريباً ... بالغ الغرابة ، أتعرف ما هو ؟ لقد كان عينى امرأة ...

لعله كان شعاعاً من أشعة الشمس ضل طريقه فى زبد الماء فولى هارباً إلى القاع ... لعله كان إحدى هذه الزهرات الطافية على الطحالب المستقرة فى الأعماق وقد بدا كأسها كأنه زمردة خضراء ... لا أدرى ماذا كان ذلك ، ولكنى أذكر أنى لمحت عينين تسددان إلى من هناك نظرة أشعلت فى صدرى نار رغبة جامحة مستعرة ... رغبة فى أن أجد المخلوقة صاحبة هاتين العينين ، وكنت أتردد على ذلك المكان كل يوم وأنا أنشد ضالتى الشريدة دون جدوى ولا غناء .

حتى كان يوم جلست فيه مجلسى المعتاد أحدق فيه النظر إلى حيث رأيت العينين لأول مرة . قد كنت أظننى فى أصيل ذلك اليوم قد استبد بى حلم عجيب .. ولكن لا ... لم يكن ذلك من الأحلام فى شىء ، لقد رأيتها بعينى ، وتحدثت إليها مراراً كما أراك وأتحدث إليك الآن .

كانت امرأة جميلة كما لم تر عين قط ، وكانت تجلس على الصخرة التى اعتدت أنا أن أتخذها مقعدى ، وهى متشحة بغلالات بعضها واصل إلى قاع الغدير

وبعضها طاف على صفحة الماء . كانت جدائل شعرها كسبائك الذهب ، وأهداب عينيها خيوطاً من نور ، وبين هذه الأهداب أحداق مضطربة لا تستقر ؛ لم يقع ناظرى عليها حتى أدركت أنها لم تكن غريبة علىّ ... نعم ... إنها هى نفسها تلك العيون التى رأيتها من قبل والتى كانت منطبعة فى قلبى ... عيون لها لون لا أعرف كيف أصفها لك ... عيون ...

— خضر ؟...

صرخ بها « إنيجو » صرخة مذعورة ، وقد تقبض جسده وسرت فيه رعدة وقشعريرة باردة .

ونظر إليه « فرناندو » وكأنه فى دهشة من أمر العجوز وقد سبقه إلى الوصف الذى كان موشكاً أن يكمل به حديثه ، ثم سأله وفى صوته مزيج من القلق والفرحة :

— أتراك تعرفها ؟

— هيهات يا سيدى — أبعد الله عنا السوء — غير أنى أذكر أن أبوىّ حينما حذّرانى من اقتحام ذلك الموضع كانا كثيراً ما يقولان لى إن هناك شخصاً يقيم به ، قد يكون شيطاناً أو روحاً خبيثة أو امرأة ، ولكنه على أية حال ذو عيون هكذا كما وصفت ... عيون خضر ... وإنى لأنشدك الله يا سيدى وأستحلفك بحق كل عزيز عليك ألا تعود إلى « عين الحور » وألا تعكر صفو مائها وإلا لحقك انتقامها وحلّت بك لعنتها . ومن يدرى ؟ فربما دفعتَ ثمن ذلك من روحك ودمك !

وتمتم الفتى وقد لاحت على شفتيه ابتسامة حزينة :

— بحق كل عزيز علىّ ؟

وأجاب الشيخ وفى صوته حرارة الابتهال :

— نعم يا سيدى ... بحق والديك ، بحق من يدينون لك ولأسرتك بالكثير ، بحق الدموع التى سيقضى الله بأن تملأ عينى زوجك الحبيبة ، بحق هذا الخادم العجوز الذى حنا عليك منذ رأت عيناك النور والذى يتضرع إليك الآن بكل ما فى قلبه من برّ وإخلاص .

— أتعرف أعزّ شىء علىّ فى هذه الحياة ؟ أتعرف الشىء الذى لا أبالى فى سبيله بحنان أبوى ولا بنعمة حياتى ولا بالحب الذى يمكن أن تودعنى إياه جميع نساء الأرض؟ إنه نظرة ... نظرة واحدة من هاتين العينين فكيف تريدنى على أن أكفر بهما أو أكفّ عن نِشدانهما ؟

كان صوت « فرناندو » يتهدج وهو ينطق بهذه الكلمات تهدّجاً ينبض بمدى توقد عواطفه ... أما الكهل فإنه لم يتمالك حينئذ سوى دمعتين كانتا تترجرجان فى مآقيه ، فانسربتا على وجنتيه فى صمت ، ثم قال فى استسلام وخشوع :

— ليكن ما أراد الله أن يكون ...

— ٣ —

— من أنت ؟ ومن أى أرض أتيت ؟ وأين تقيمين؟ إنى أجىء هنا يوماً بعد يوم بحثاً عنك فأجدك ، غير أنى لا أرى جواداً يحملك إلى هذا المكان ولا خدماً يسعون بين يديك . بحقك أن ترفعى هذا القناع الذى يحوطك بالغموض ويلفك كما يلف الظلام الأرض فى ليلة سوداء ... أنا أحبك ... أحبك دون أن أعرف من أنت ولا ما أنت ... ولأكوننّ دائماً رهن إشارتك وطوع يديك .

وكانت شمس الأصيل متوارية خلف قمة الجبل ، والظلال تنسكب على سفوحه كأنها أشباح هائلة ، والنسيم يئنّ بين أوراق شجر الحَوْر القائمة حول الغدير ، والضباب يتصاعد قليلا قليلا عن صفحة الماء ليلف الصخيرات القائمة على جنباته .

وعلى إحدى هذه الصخرات الحانية على أعماق الغدير كان « فرناندو » جاثياً على ركبتيه وفى عينيه توسل ، وفى جسده رعدة ، وهو يحاول أن ينتزع من حبيبته سرّ وجودها دون أن يظفر من مراده بطائل ...

وكانت هى هناك ... جميلة جميلة ، شاحبة كأنها تمثال من المرمر ، وكانت جدائل شعرها تنساب من ثنايا غلائلها على كتفيها كما تتسلل خيوط الشمس من خلال السحاب ، وبين أهدابها الوطفاء تلمع عيناها كأنهما زمردتان شُدّتا إلى حلية من ذهب .

ولم ينته الفتى من دعائه حتى تحركت شفتاها كما لو كانت مُقْدِمة على التفوّه بردّ ، غير أنه لم تنطلق منهما إلا زفرة ... زفرة ألم بطيئة مستطيلة كأنها الصوت المنبعث من موجة تتدافعها النسمات حتى تموت على صفحات الصخور ...

وصاح فرناندو فى جزع يائس وهو يرى أمله يوشك على التحطم :

— ألا تردين على ؟ أترى صحيحاً ما حدثونى به عنك ؟ لا ... لن يكون ذلك . أجيبى ... وأخبرينى عما إذا كنت تحبينني . أريد أن أعرف منك هل فى وسعى أن أحبك ؟... هل أنت امرأة أم ...

— أم شيطان ؟ أهذا ما تريد السؤال عنه . وما يكون الأمر إذا كنت شيطاناً ؟

وتردد الفتى لحظة وهو يرى شفتيها تنفرجان عن هذه الكلمات ، وتصبب العرق البارد على وجهه ، واتسعت عيناه وهو يشخص بهما إلى عينى المرأة القائمة أمامه ، وقد جذبه عمقها وبريقها الخاطف المجنون ، وصاح وهو لا يستطيع إلا أن يملأ بصره منها :

— لو كنت أنت الشيطان فسأحبك ... سأحبك كما أحبك الآن . سأهيم بك كما كتب القدر على أن أهيم... إلى ما وراء هذه الحياة لو صح أن وراءها شيئاً ..

وتحركت شفتا المرأة وهى متجهة إليه تخاطبه بصوت كأنه أنغام آتية من عالم الغيب :

— « فرناندو » ... إنى أبادلك حبك بمثله أو بأعمق منه ... أنا الروح الصافية الطاهرة التى نزلت من سمائها لكى تحب بشراً فانياً مثلك . إنى امرأة ولكنى لست مثل نساء الأرض التى تعرف ... بل أنا مخلوقة جديرة بك أنت . لأنك أسمى من سائر الرجال . أنا أحيا فى أعماق تلك المياه ، ولذا فأنا مثلها شفافة سائلة لا يضمنى فراغ ، أتحدث إليها وتتحدث إلى ، لا كما يتحدث البشر بل كما تضطرب الأمواج وتصطفق . وقد قالوا لك إنى أصب اللعنة على من يجرؤ على تعكير ماء هذه العين التى أقطنها ، فاعلم أن ذلك ليس إلا تهاويل خرافة ... بل إننى أمنح من يأتى إلى أسمى ما تمنحه امرأة ... أكافئه بحبى ، إذ هو مخلوق أسمى من سائر الضاربين فى جهالات الخرافة ... أحبه لأنه جدير بحبى ، قدير على فهم سرى الغامض .

وكان الفتى يدنو منها قليلا قليلا وهو مفتون بجمالها وعيناه مثبتتان فى عينيها ، وكأنما تقوده قوة غريبة مجهولة ، واقترب « فرناندو » من حافة الصخرة ، على حين مضت ذات العيون الخضر فى حديثها :

— أترى قاع هذا الغدير ؟ أترى هذه الأعشاب الطويلة الخضراء المستقرة فيه والتى تحركها أمواجه .. إنها ستقدم لنا مهاداً من زورد ومرجان ، وأما أنا ... وأما أنا ، فسأهبك عنها الكلمات ، سعادة طالما حلمت بها فى تصورات حبك المحموم . سعادة لم يستطع أحد من قبل أن يهبك إياها ...

تعال إلى ... إن ضباب الغدير يطفو أمام أعيننا كأنه شراع تائه على صفحة الماء ، والأمواج تلقى إلينا بنداء خفى عميق ، والريح تعزف بين أوراق الحور نشيد الحب ... تعال ... تعال !

وكان الليل قد بدأ يمد ظلاله القاتمة ، والقمر يتماوج نوره على وجه الغدير ، والضباب يتجمع فى مهب الرياح ، والعيون الخضر تسطع فى الظلام كأنها خفقات النار الوامضة على صفحة الماء الآجن . « تعال .. تعال ... » كانت هذه الكلمات تطن فى أذنى « فرناندو » طنيناً متوالياً ملحاً .

« تعال ... تعال ... » ودنا « فرناندو » إلى حافة الصخرة حيث كانت تقوم ذات العيون الخضر وقد مالت عليه كأنما كانت توشك على منحه قبلة .

وتقدم الفتى نحوها خطوة ثم أخرى ، وشعر بذراعين نحيفتين تحيطان بعنقه وأحست شفتاه الظامئتان ببرد يسرى فيهما ... كانت قبلة من ثلج ، وتردد قليلا ... ثم أقدم ، وهوى إلى ماء الغدير فاصطفق عليه فى هدير أصم .

وتناثر شرار الماء المتألق حوله ثم التفت حول جسده دارات الماء المفضضة وهى تتسع وتتسع حتى ترتطم بصخور الشاطئ ...

شيخ المربين
أحمد فهمي العمروسي

بقلم الأستاذ عبد العزيز الإسلامبولي



فى ليلة الخامس عشر من إبريل ١٩٥٩ ، انتقلت إلى الرفيق الأعلى ، عن ٩٠ عاماً ، روح شيخ «شيوخ» المربين كافة ، الأستاذ أحمد فهمى العمروسى (بك) ، قدوة المعلمين غير مدافع ولا منازع ، وأستاذ أساتيذ جميع المتخرجين فى دار العلوم ، والقضاء الشرعى» ، و (مدرسة) الحقوق ، و (مدرستى) التجارة العليا والمتوسطة ، و (مدرستى) المعلمين العليا : العلمية والأدبية ، ثم معهد التربية العالى ؛ فى الجيل الماضى ، والجيل المخضرم لثلاثين عاماً خلت .

لقد كان من حظى أن عهد إلىّ قدوة الأساتيذ بجمع محاضراته ورسائله فى التربية والتعليم فى سفر واحد يضم أطرافها ويجمع شتيتها . وكان ذلك فى عام ١٩٣٣ ، حيث قدمت الكتاب هدية إلى مشتركى مجلة «المعرفة» التى كنت أصدرها فى ذلك الحين .

فوقفت — من ثم — على الدقيق والجليل ، من حياة هذا الرجل العظيم ، وسيرة ذلكم المربى الكريم ، الذى لم يدخر وقتاً ولا جهداً ولا مالا ، فى سبيل نشر العلم وخدمة وطنه ولغته ، ودينه ، حتى صار علماً على كل نهج سوىّ ، وحجة فى كل رأى رشيد .

وحسبى من هذه السيرة الجليلة ، أن أقدم بين يدى ناشئة الجيل الحاضر ، صورة سريعة لجزء منها ، وهو الخاص بترجمته المدرسية والدراسية ، لعل فيها ما يؤكد الحجة البالغة ، فى أن القدوة الحسنة هى خير وجوه النفع فى الحياة .

وفى ذلك يقول الأستاذ العمروسى : «لا شىء ينفذ إلى قلوب النشء وينمى فيهم الأخلاق العالية والفضائل السامية ، مثل أن يعدل المربى فى حكمه على حوادث بلاده ، وتاريخ كبار رجال أمته وأن يجهر بالحقائق ممحصة مجردة من شوائب الهوى وأدناس الغرض ؛ فبذلك وحده تنبت بذور الأنظمة والأخلاق ، وتنمو جذورها فى الأمم» .

نال الطالب «أحمد فهمى العمروسى» شهادة

البكالوريا ، فى عام ١٨٨٨ للميلاد ، ثم التحق بمدرسة المعلمين التوفيقية ، حتى تخرج فيها أول الناجحين فى الدبلوم عام ١٨٩١م ؛ وبعد نجاحه مباشرة عين مدرساً بالمدرسة ذاتها . وفى عام ١٨٩٤ اختارته وزارة المعارف عضواً لبعثتها لدراسة العلوم الرياضية والطبيعية فى مدرسة (سانكلو) العليا بفرنسا ، فنال شهادتها فى عام ١٨٩٧ ، ثم عاد إلى مصر مدرساً للقسم العالى من مدرسة المعلمين التوفيقية ، على أنه لم يقتصر على ما حصل عليه من شهادات علمية ، بل توجهت نفسه إلى دراسة الحقوق ، وما لبث أن أكبَّ على دراستها مبتدئاً من عام ١٩٠١ حتى عام ١٩٠٣ ، حيث حصل على الليسانس فى الحقوق من كلية باريس .

وفى عام ١٩٠٤ عرض عليه المرحوم عبد الخالق ثروت باشا ، منصباً رفيعاً فى القضاء ، إلا أن وزارة المعارف تمسكت به ، واعتذر هو من عدم استجابة الرغبة ، وقال مبرِّراً اعتذاره فى حديث له نشرته مجلة الهلال فى عدد مايو ١٩٣٠ ما نصه :

« لقد تعلمت أن أكون أميناً على العلم ، صادقاً فى صناعة التدريس والتعليم ، التى أعددت نفسى لها ، وما أزال مغتبطاً بها ، مفضلا لها على ما عداها . وقد أتيحت لى فرص كثيرة للعمل فى القضاء الأهلى ، وفى الإدارات الكبيرة ، ولكنى لم أسع لها سعيها ، وإن كثر فيها المال واتسع الرزق ، لأنى وجدت نفسى شغوفة بالتدريس والتعليم ، ووجدته أشرف وأنبل عمل يقوم به إنسان لنفع نفسه ونفع أمته » .

وفى سنة ١٩٠٨ اختاره المرحوم سعد زغلول باشا (وقت أن كان ناظراً للمعارف العمومية) مفتشاً بالنظارة ، مع قيامه بأعمال السكرتير الفنى له ، علاوة على وظيفته المذكورة ، وكان مع هذا يقوم بتدريس التاريخ الطبيعى والكيمياء والطبيعة فى مدرستى القضاء الشرعى ودار العلوم ، فأدى ذلك كله خير أداء .

وإنك لتدرك الأثر الروحى القوى ، الذى يتركه المربى الكامل فى نفوس زملائه وطلابه ، من هذا الكتاب الذى وجهه إليه أساتذة دار العلوم عقب نقله من مدرستهم ، وهم يأسفون لهذا النقل ، وإن سرُّوا بالترقية .

ففى يوم ١٦ من أبريل ١٩٠٩ ، أى منذ خمسين سنة كاملة قبل وفاته ، نشرت « صحيفة دار العلوم » فى عددها الأول هذا الكتاب :

« حضرة المفضال

لقد كان للمعروف أثر فى امتلاك القلوب ، وللإحسان سبيل إلى استحقاق الشكر ، لقد كان منك إلينا ما جعل قلوبنا طوع محبتك ، ورهن مودتك ، ومنك إلى الطلبة ما جعلهم ، فى أعينهم ، نتائج صنعك ، وصنائع فضلك ، وفى أعين الملأ صحائف لتخليد الثناء عليك ، ونماذج لأياديك البيضاء فى خدمة العلم وأهله .

وإننا ، وإن حرمنا منك شريكاً فى الصناعة ، ورفيقاً فى حسن العشرة ، لن نعدم منك ، عضداً فى المهم ، وأهلا للإفادة ، ولم تنتقل عن الفرع نعمة ذهبت إلى الأصل .

وإن ما خلفته بيننا من آثار خلالك ، وجليل فعالك لأحسن ذكرى نأمن الدهر على حل عقدها ، فلا تحسب ابتعادك عن أشخاصنا إلا اقتراباً من قلوبنا

هذا وإن الصحف المجيدة التى أضفتها إلى تاريخ مدرسة المعلمين الناصرية ، لتحفظ لك أحمد أثر ، وأطيب ذكر فى تكوين نهضتها المباركة ، وتشييد صرحها المتين ، وضمان سيرها فى الطريق التى يتمناها لها كل محب للعلم ونشره . فالمدرسة إذا أسفت لفراقك ، فان لها بعض السلوة ، أن كانت فى ماضيها بستاناً لكريم غراسك ، ومجازاً لإذاعة فضلك ، وتهيئة رقيك ، وأن تكون فى مستقبلها مترتبة لمساعدات عديدة ، تؤديها إليها فى عملك الجديد .

وهى تقدم إليك هذا الخطاب تذكاراً لأعمالك العظيمة فيها ، وإظهاراً لحسن ولائها لك . هيأ الله لك ما ترجوه ، وحفظك لأمتك الفقيرة من أمثالك ، ونفع بك حيثما حللت ، وأينما يممت ... والسلام » .

وفى سنة ١٩٠٩ عين وكيلا لدار العلوم ، فابتدأ عمله فيها بإلقاء محاضرات عامة فى التربية والتعليم ، على جمهور المربين والمدرسين فى ذلك الوقت ، كانت فاتحة لما تلاها من محاضرات فى التربية والتعليم كما قال المرحوم الأستاذ « عاطف بركات باشا » وهو تلميذه ، وكما قال تلميذه الثانى ، المرحوم الأستاذ « أحمد العوامرى بك » ، وذلك فى العدد الأول من صحيفة الدار .

ثم عين ناظراً لمدرستى المحاسبة والتجارة العليا والمتوسطة ، فمفتشاً للبعثة العلمية المصرية فى فرنسا ،

فمديراً لها فيما بعد ، فعضواً فى مجلس النواب الأول ، ثم أعيد للخدمة فكان مديراً للمكتب الفنى بوزارة المعارف ، ثم ناظراً لمدرسة المعلمين العليا العلمية والأدبية ، ثم مديراً لمعهد التربية .

● كتبه ورسائله

والأستاذ العمروسى ، كان أول مبعوث مصرى عاد من بعثته ، فتولى ترجمة كتب الطبيعة والكيمياء والتاريخ الطبيعى ، وبعض كتب الرياضة المقررة على المعاهد العليا والمدارس الثانوية ، وبذل فى ذلك مجهوداً جباراً كان له أثر كبير فى دفع النهضة العلمية فى مصر إلى أمام ، حيث كان يوفق بين المدنيتين العربيـة والغربية توفيقاً حكيماً ، ويوجه الأفكار العلمية توجيهاً قويماً ، يستخلص منه أرقى القواعد وأحدث الأنظمة وأدق الوسائل لتحقيق خطوات النهضة المباركة .

وقد امتاز بين غيره من أولئك الذين قصرت ثقافتهم على الثقافة العربية ، ومن هؤلاء الذين جمعوا بين الثقافتين ، بأنه كان المصرى البليغ الذى يلبس الأسلوب الغربى الثوب العربى المحكم ، بعد أن يزاوجهما مزاوجة لاتحس فيها عجمة ، ولا تستشعر منها نفرة .

وترى أثر ذلك بيناً فى كتبه المدرسية ، التى نقلها إلى العربية ، وهى عشرات ؛ وفى كتبه ورسائله التى ألفها فى أثناء عمله ، أو بعد إحالته إلى المعاش، وهى :

التربية والتعليم عند العرب — الفنون الجميلة عند العرب — أثر الأشغال اليدوية فى التربية والتعليم — الغرض من التربية والتعليم فى القرن العشرين — التربية والتعليم فى إنجلترا وموازنتها بفرنسا — التربية والتعليم فى أمريكا — تربية الذوق السليم — العقل وكيف يتكون — علاقة العلم بالأخلاق .

وهذه الكتب جميعاً ألفها فى أثناء عمله الحكومى، أما بعد إحالته إلى المعاش، فقد جمعتُ كثيراً من محاضراته واخترت بعضاً من رسائله فى كتاب واحد ، هو « محاضرات فى التربية والتعليم » وآخر كتبه هو « رسالة المعلم » .

● منهج العمروسى وفلسفته

وأحبُّ أن أسجل أن منهج الرجل وفلسفته ورسالته فى التعليم ، واضحة بسيطة ، لاعوج فيها ولا أمْت ، ظلت عقيدته طوال حياته ، وديدنه الذى يتغنى به ويدعو إليه ، يترجمها قوله ، فى مطلع كتاب « التربية والتعليم » .

« إن نجاح التربية والتعليم منوط باختيار مواد الدروس ، واستخدام خير أساليب التدريس ، والعمل على التوفيق بينها وبين مدارك المتعلمين وإن من العبث وإضاعة الوقت والقضاء على جهود المعلمين والمتعلمين ، أن يقدم إليهم غذاء لاتطيقه نفوسهم ولاتسيغه عقولهم . جاء فى الحديث الشريف :

« إنا معاشر الأنبياء أمرنا أن نكلم الناس على قدر عقولهم »

● رأيه فى الثورة

وقد لا يعلم الكثيرون ، أن هذا الشيخ الوقور كان — يرحمه الله — من أشد الدعاة إلى الثورة ، وأكثر الناس حماسة لها ، واندفاعاً فى سبيل إرساء قواعدها ، وكان يعذُب له ويحلو دائماً أن يؤرخ لها . ويبدأ كلامه عنها بأنها الثورة البيضاء ، ويتمثل ببيت الشاعر :

قد استوى بشرٌ على العـراقِ
من غير سيفٍ ودمٍ مهـراقِ

لماذا تقوم النهضات المسرحية، ولماذا تختفي؟

بقلم الدكتور علي الراعي

قضيت مع بروفيسور ألارديس نيكول المؤرخ المسرحي الإنجليزي الكبير ، أربع سنوات ، أستمع إليه في قاعات الدرس ، وفي اجتماعات طلاب البحوث في جامعة برمنجهام . وكان الأستاذ نيكول طوال هذه السنوات لا يفتأ يردد سؤالا بعينه يبدو أنه كان يشغله بصفة خاصة . هذا السؤال هو : لم تقوم النهضات المسرحية ، ولم تختفي ؟

كان الأستاذ يتلمس أسباباً كثيرة لقيام هذه النهضات ولاختفائها ، يروح يرددها الواحد إثر الآخر . فهو حين يبحث عن السبب الذي من أجله لم يقم مسرح رومانتي يعتد به على أيدي بيرون وشيللي في أول القرن التاسع عشر ، كان يذكر انحطاط ذوق رواد المسرح في تلك الأيام ، واقتصارهم على الإقبال على الألوان الرخيصة من التآليف المسرحية . كذلك كان يذكر الانفصام التام بين المسرح والأدب ، في تلك الأيام وعزوف «أكبر العقول» عن الكتابة للمسرح ، بدعوى أنه بضاعة هزيلة . وإلى جوار هذا كان الأستاذ نيكول يتحدث عن الطبيعة الانطوائية التي ميزت الشعراء الرومانتيين في إنجلترا . إنهم كانوا ميالين إلى العزلة . وفنانون هذا شأنهم ، لا ينتظر منهم أن يكتبوا للمسرح بنجاح ، فالمسرح أبعد الفنون عن هدوء المكتب وتأملات الروح .

وكنت أستمع إلى آراء الأستاذ نيكول في أسباب نهضة المسرح وانكماشه ، وأنا مقدر لما يقول ، غير أن شيطاناً من الشك والتساؤل كان يهمس بي دائماً : ليس هذا تفسيراً كافياً . إن الأستاذ يذكر أسباباً وجيهة ، ولكنها ، كلها ، ليست أسباباً نهائية ، وإلا : فما الذي جعل شعراء إنجلترا الرومانتيين يعزفون كل هذا العزوف عن المسرح ؟ لماذا اكتفوا بتأليف ما يسمى «بالمسرحيات المكتبية» ، ولم يجعلوا في بالهم أن يخرجوا للناس قطعاً مسرحية قابلة للتمثيل الحي المقنع على خشبة المسرح ؟ لماذا قنعوا من الغنيمة بأن يسبوا الظروف المحيطة بالمسرح ، ولم يحاولوا أن يتقدموا ليغيروا ، هم أنفسهم ، هذه الظروف ؟ وهل كان المسرح على أيام شكسبير آية في النقاء وسمو الفكر ؟ وهل كان رواد مسرحه من النبلاء الوحشيي الطباع ، السريعي الغضب ، وعامته ذوي الأذواق الغليظة ، والطباع السوقية ، هل كان هؤلاء هم الجمهور المثالي لشكسبير القدسي الروح ؟

ومن جهة أخرى ، لا يمكن أن تكون الرومانتية نفسها مسئولة عن عزوف أكبر ممثليها في إنجلترا عن الكتابة للمسرح . ألم يكن جوته من أكبر شعراء الرومانتية ؟ أفهل منعه هذا من كتابة فاوست ، وإغناء الأدب المسرحي بهذا العمل الحي ، الخلاق ، الخالد ؟

يقول الأارديس نيكول في مزيد من التفسير لظاهرة انكماش المسرح على أيام بيرون وشيللي ، إن هذين الكاتبين كانا يحاولان تقدم المسرحية في ظروف غير مواتية . إنهما كانا يكتبان في ظل شكسبير ، يكتبان والعملاق الضخم أمامهم ، يكسف أعمالهم مهما عظمت ، ويسلبها الحيوية والطزاجة . لقد كان شكسبير — في رأي نيكول — أشبه بشهاب مر بأرض فأنارها حتى كاد يعمي الأبصار ، ولكنه — بعد أن انقشع دخانه — ترك وراءه أرضاً جرداء ، محترقة الأديم ، لا تقوى على الإنبات . ومعنى هذا أن عبقرية شكسبير قد استنفدت طاقات المسرحية الشعرية ، بأعمال من طراز لير وعطيل ومكبث وهامليت ، بحيث لم يعد في طاقة من جاءوا بعد شكسبير من شعراء أن يبدعوا جديداً في هذا المضمار .

غير أن هذا — في رأيي — تفسير يمكن أن يجر علينا نتائج كثيرة مخادعة . لقد أبدع شعراء اليونان القدامى أعمالا خالدة في المسرح ، مثلما تشهد أعمال سوفوكليس وأسخيلوس ويوربيديس . فهل منع إبداعهم

شكسبير من أن يقوم ويشيد لنفسه وللعالم مسرحاً رفيع العماد ؟ إن أعمال شكسبير قد قامت ، ليس فقط لأنه كاتب مسرحي عبقري ، وشاعر عالي الشأن ، بل لأن ظروفاً بعينها قد واتته فجعلت منه إلى جوار الشاعر ، الكاتب المسرحي المرموق .

وفي حالة كلٍّ من بيرون وشيللي ، كان الشاعر المرموق موجوداً ، ولكن اللحظة التاريخية المناسبة كانت غائبة . اللحظة التي تتحكم في توجيه الطاقات الفنية ، فتدفع ببعض هذه الطاقات ، تارة في قنوات مسرحية ، وأخرى في قنوات روائية ، وثالثة في قنوات شعرية .

إن هذه اللحظة التاريخية المواتية هي العامل الحاسم في قيام النهضات المسرحية . فلا الشاعر أو الفنان وحده يكفي ، ولا دور العرض المسرحي بمفردها تكفي ، ولا حتى التسهيلات المادية التي نراها أحياناً لازمة لقيام الأدب المسرحي والمسرح عامة مثل تشجيع ذوي النفوذ ، والتحرر من تعسف القوانين المقيدة لحريات الفنانين ، بكافية وحدها ، لإنتاج ذلك الفن المركب الأخاذ — فن المسرح . إنما العامل الحاسم ، كما قلت ، هو أن يمر العصر بلحظة مسرحية كبرى .

ولكن ما هو تعريف هذه اللحظة المسرحية الكبرى؟

الذين تتبعوا تاريخ النهضات المسرحية الكبرى لاريب لاحظوا الاتصال الوثيق بين هذه اللحظات وبين نمو الشعور بالعزة القومية ، والاعتداد بالمكاسب الكبيرة التي حققتها أمة ما في ماضيها القريب أو البعيد . مثل هذه العزة وذلك الاعتداد أحس بهما بيريكليس في القرن الخامس قبل الميلاد ، وعبر عنهما في خطاب له مشهور ، عدد به مناقب دولته الصغيرة أثينا ، وأوضح المناحي العديدة التي تستخدم فيها تلك الدولة مواطنيها في الحرب والسلم ، وما تتوقعه هي منهم ، من ريادة وقيادة وشعور تام بالمسئولية ، ثم دعا مواطنيه — لا إلى أن يحبوا بلدتهم وحسب — بل أن يتدلهوا في حبها أيضاً .

وكان بيريكليس يتحدث وفي ذهنه — لاريب — النصر الذي حققته أثينا وحليفاتها على الفرس ، والذي أمكن الحصول عليه بتعاون كبير بين المـدن اليونانية بعضها البعض ، وهو التعاون الذي أقام بين الإغريق نوعاً من الشعور بوحدة الهدف ووحدة المصالح ، وجعل من أثينا القائد المادي والفكري والفني لبقية اليونان .

وكان بيركليس يتحدث أيضاً في أثينا اسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس من شعراء التراجيديا الشوامخ ، وفيدياس من عمالقة نحاتيها . فهل من العسير أن نجد ارتباطاً بين الشعور بالعزة القومية ، والاعتداد بمفاخر أمكن تحقيقها ، وبين قيام نهضة مسرحية كبيرة ؟ دل من العسير أن نفعل هذا ، إذا وجدنا نفس هذا الارتباط موجوداً في نهضات مسرحية لاحقة ؟

في القرن السادس عشر ، حشد فيليب الثاني ، ملك إسبانيا ، أسطول الأرمادا « الذي لا يقهر » لغزو إنجلترا ، فدخل البحارة الإنجليز معركة طاحنة مع الأسطول وقهروا ذلك الأسطول الذي لا يقهر ، وحققوا لأنفسهم ولبلادهم نصراً كبيراً ، حافلاً بنفس المعاني التي حفل بها النصر اليوناني القديم . لقد حموا بذلك بلادهم من الدمار على يد الأجنبي وأتاحوا لها الفرصة كي تنمو وتتطور ، وألهبوا فيها شعور الفخر والاعتداد بالقومية والوطن.

كان وليم شكسبير إذ ذاك في الرابعة والعشرين من عمره ، شاباً ملتهب الحماس ، خصب الخيال ، فلا ريب أنه قد فرح كما فرح الآخرون ، ولكنه — إلى جوار هذا — فرح أيضاً كما يفرح الخالقون العظام . فجعل من عديد من مسرحياته ما يشبه النصب التذكارية لبلاده ولانتصاراتها ، ولعلمائها ، ونواحي الجمال فيها . وبيت الشعر المشهور الذي جرى به قلمه في التغني ببريطانيا ، يمكن أن نأخذه مثلا ورمزاً لشعوره بمحاسن بلاده ، وتفوقها على غيرها من بلاد : قال شكسبير « إنجلترا بلادنا ، جنة عدن الثانية » .

ونفس هذا الامتداد والشعور بالسعة ، والاعتقاد بأن المرء يعيش في بلد عظيم وعصر عظيم ، نجد جميعاً وراء عبقري المسرح الفرنسي موليير . كان موليير أحد محاسيب لويس الرابع عشر ، وكان في مسرحياته يعكس شيئاً من وجهات نظر الطبقة الأرستقراطية ، ويمدح بعض نواحي حياتها ، ولكنه كان قومياً في الأساس من نظرته . فزعم أن كثيراً من مسرحياته قد كتبت خصيصاً من أجل الملك ، ورغم أن ذلك العاهل قد أنقذ بعضاً

منها من غضبة النقاد وأهل الرأى ، فقد كان موليير أوعى ، وأكثر إنسانية ، وأنفذ من أن يكتب مسرحياته من وجهة نظر الأرستوقراطيين فقط . لقد أدخل البورجوازيين فى مسرحياته ، وجعل منهم أبطالا ، وكتب كذلك عن أبناء الشعب وبناته كتابة واعية فاهمة . فمسرحه إذن مسرح قومى ، يستهدف — شأن كل مسرح عظيم حقًّا — أن يصور الأمة كلها على المسرح ، وأن يعطى روح الأمة كلها التعبير الدرامى الجميل . ومن شأن هذا الامتداد وتلك السعة أن يضمنا للعمل الفنى البقاء ، لأنهما تضمنان له أن يصور ويخلد أقوى تيارات المجتمع . فلم تكن الأرستوقراطية ، على جلالها وسطوتها وثرائها ، هى وحدها أقوى تيارات عصر لويس الرابع عشر ، بل كانت البورجوازية الناشئة أيضاً تياراً قوياً ، تزداد قوته على الأيام ، وكان مقدراً له أن يمثل المستقبل . فكأن موليير ، بتعبيره عن هذا التيار القوى الناشئ ، قد ضمن لمسرحياته أن تذكر وتمثل المستقبل أيضاً ،أى أنه قد ضمن لها حظًّا من البقاء أكبر مما لو كان قد اقتصر على تصوير قوى الأرستقراطية وحدها. ومهما يكن من أمر ، فإن موليير قد ضمن لنفسه إنسانية أكبر ، ونظره أعمق ، ومسرحاً أفضل بتعبيره عن المجتمع بأسره ، وليس عن اهتمامات طبقة بعينها فقط وهذا دائماً هو شأن المسرح الحى العظيم.

والدليل على أن المسرح العظيم ينبغى أن يكون قوميًّا دائماً ، نجده لو انتقلنا إلى مناقشة المسرح الارستوقراطى المفهوم ، والمضمون ، والجمهور ، مسرح عهد تشارلز الثانى فى إنجلترا ، المعروف فى كتب الأدب باسم : « مسرح عودة الملكية » هنا كان الكتاب من أمثال كونجريف يخرجون قطعاً رائعة من الفكاهة الاجتماعية الساخرة ، ينقدون فيها قيم مجتمعهم ، ويسخرون فيها هذه القيم ، ويظهرون عيوب السيدات والسادة من الأرستوقراط الذين كانوا يملئون المحافل بالظرف والفكاهة والدناءة والفجور . ولكن هذه القطع المسرحية لم تتعد أبداً حدود النقد العنيف، ولم يخطر لكونجريف وأمثاله من الكتاب أن يمدوا نقدهم إلى أبعاده المنطقية اللازمة ، فيقولوا مثلا إن طبقة أخرى من الناس، قد تكون الطبقة الوسطى ، أجدر بأن تعيش وتملك زمام المجتمع من هذه الطبقة الأرستوقراطية التى أظهروا فسادها بكل هذا الذكاء وخفة الروح . لم يخطر لهؤلاء الكتاب على عهد عودة الملكية أن يفعلوا هذا لأنهم كانوا — فى التحليل النهائى — متضامنين مع طبقتهم فى قيمها ومثلها العليا ، راغبين فى مجرد إصلاح ما يعترى هذه القيم والمثل من فساد فى رأيهم .

وبالطبع لم يكن أحد ينتظر منهم مثل هذه الثورة ولعلها لم تكن ممكنة تاريخيًّا وإنما كان المنتظر — من أمثال كونجريف على الأخص — أن يكونوا واعين بوجود طبقات أخرى إلى جوار الطبقة الأرستوقراطية . على نحو ما كان شكسبير وموليير يشعران بوجود الطبقات الوسطى والشعبية ، وأن يعرفوا وجهات نظر هذه الطبقات فيما يجرى من أحداث . ذلك كان أجدر أن يعطى مسرحياتهم امتلاء وطولا وعرضاً وعمقاً ، وكان خليقاً أن يزيد من قامتها الفنية ، ويجعلها ، لا مجرد مسرحيات طبقة بعينها من الناس ، بل مسرحية الناس كلهم . وبهذا يعظم حظها من البقاء بعد العصر التاريخى الذى ولدت فيه . ولكن هذا ، للأسف ، لم يكن . وهكذا ، أصبحت مسرحيات هذه الفترة تبدو لنا الآن قطعاً تاريخية أكثر منها مسرحيات حية ، ويبعد بيننا وبينها البون مثلما لم يبعد بيننا وبين مسرحيات شكسبير وموليير . بل مسرحيات اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس . حتى لقد قام الناقد المسرحى الأمريكى Walter فتحدى أكبر وألمع مسرحيات هذه الفترة ، وهى مسرحية « حال الدنيا » ، وقال إنها قد أصبحت حفرية من حفريات التاريخ المسرحى .

ولو شئنا أن نمضى فى هذا التتبع التاريخى لحال المسرح فى رحاب النظرة الواسعة للناس وللمجتمع ، وحاله لدى النظر الضيق لها ، لطال بنا الوقت . المسرح فى أيدى الطبقة الوسطى فى إنجلترا وفرنسا ساء حاله ، حتى لقد انسلخ الأدب من المسرح انسلاخاً تامًّا ، وأصبحت القطع المسرحية التى أنتجها القرنان الثامن عشر والتاسع عشر فى إنجلترا مثلا ، غثة ، هزيلة القيمة ، لا هى أدب يحفظ ، ولا هى مسرح ناجح يدفع

بالنظرية المسرحية إلى أمام. والسبب الأساسى راجع – فى رأيى – إلى أن الطبقة الوسطى فرضت قيمها ومثلها – وقيمها ومثلها فقط – على الكتاب المسرحيين. فأصبح هم هؤلاء الكتاب أن يترضوا جماهيرهم من أصحاب الحوانيت والمصانع والمصارف، وأن يتملقوا تحيزاتهم بأى ثمن. ولم يكن للطبقة الوسطى ذكاء الأرستوقراط، ولا علو كعبهم فى شئون الغزل والحياة اللاهية البهيجة، فأصبحت مسرحيات هذه الطبقة مفتعلة الحوادث، ميكانيكية التركيب ضحلة النظرة. ولم تنجح فى أن تصبح أدباً قط. حتى أننا لنعتبر الفترة ما بين أول القرن الثامن عشر حتى العقد الأخير من القرن التاسع عشر – أى حوالى قرنين – فترة خلاء يكاد يكون تاماً من كل ذى غناء فى ميدان المسرح.

ولا يكاد يقطع هذا الخيط المتصل من الخواء والغثاثة فى خارج بريطانيا إلا ظهور إبسن فى المسرح، وظهور هذا العملاق هو نفسه دعم جديد لهذا الربط الذى أحاوله بين النظرة الواسعة العميقة للمجتمع، وبين قيام النهضات المسرحية.

على أيام إبسن أخذت مفهومات الطبقة الوسطى وقيمها تهتز تحت وطأة أحداث جسام كانت تتعاقب على العالم على مر السنين، أحداث مثل الثورة الصناعية، واكتشافات داروين، وتطورات أخرى كثيرة فى ميدانى الاقتصاد والدين، وتقلبات فى المفهومات السياسية وأنظمة الحكم. وكان أن انعكس هذا كله على المسرح، ووجد لنفسه تربة خصبة فى عقل النرويجى العظيم وروحه، فأخذ هذا يكتب للمسرح ليناقش موقف الفرد من المجتمع، رجلا كان هذا الفرد أم امرأة. وأخذ يبحث فى مسرحياته عن علاقة الفرد الممتاز بالجماهير، وعلاقة المثال بالواقع، وفائدة المثال للفرد، وما يجلبه عليه أحياناً من شر.. إلى آخر مشكلات مسرحيات ابسن، فهزت هذه المسرحيات المجتمع من قواعده، وامتد تأثيرها فالتحمت بتيارات مسرحية ثورية كان برنارد شو – فى انجلترا – يتهيأ لاستخدامها. وحدث نفس الشيء فى روسيا، حيث قام تشيخوف فقدم فى مسرحياته أعذب وأرق وأوعى ما ظهر من نقد المجتمع فى المسرح الروسى، وكان ذلك فى مآسيه الأربع الكبرى. وعلى أيدى هؤلاء الثلاثة العظام، مضافاً إليهم عظيم آخر هو ستريندبرج، قامت نهضة مسرحية كبرى كان قوامها ذلك الشعور الرحب الممتد، الذى يحس بأن وراء كل قيم قيما أخرى قد تكون أعمق وأفضل، فيجرى بين الواقع والمتخيل؛ بين الكائن وما ينبغى أن يكون، المقارنة الواعية، التى تثير فى الفنان أعظم وأكبر ما فيه، وتجعل بصره حديداً، وتلهمه أن يجعل من فنه شعاعاً هادياً يكشف للإنسانية الطريق. وهذا الروح الوثاب، المرتاد، هذا الروح الكريم الرحب، هو الذى نجده دائماً وراء كل فن عظيم، ونجده بصفة خاصة وراء كل نهضة مسرحية كبيرة.

° ° °

لو أننا انتقلنا من أوروبا إلى شرقنا العربى، لوجدنا العلاقة بين النهضات المسرحية والنهضات القومية ما تزال قوية وعميقة. فليس من الصدفة أبداً أننا عرفنا المسرح أول ما عرفنا، فى اللحظة التاريخية التى أخذ فيها شعورنا بقوميتنا – كعرب – يبرز إلى الوجود ويعبر عن نفسه بقوة متزايدة. فحوالى نهاية النصف الأول من القرن التاسع عشر، أخذنا نعرف المسرح على يدى رائد مكافح شديد المراس هو مارون النقاش. الذى ربط ربطاً واضحاً بين محاولاته إدخال المسرح إلى الوطن العربى، وبين ما كان يتعامل على هذا الوطن من عوامل التوثب والتطلع، وما يجيش فى صدور أبنائه الرواد المخلصين من أحلام الرقى بالأمة، ووصلها بما انقطع منها من صلات التقدم والحضارة. إن مارون النقاش يحدد رسالة ذات شقين للمسرح، تتضمن المتعة الفنية الخالصة، وإصلاح الناس، إصلاحهم أخلاقياً، ولغوياً، وفنياً. وهو يعتمد فى هذا الإصلاح على عناصر أساسية فى العمل المسرحى هى: جودة التأليف، وبراعة التمثيل، وإمكانيات دار العرض والوسائل المادية للإخراج. بل إنه يذهب إلى ما هو أعمق من هذا فى النظر إلى العمل المسرحى، فيقرر مبدأ نقدياً هاماً، هو أن النص المسرحى الناضج ينبغى أن يتضمن فى تضاعيفه، كل ما يحتاج إليه المخرج والممثل من إرشاد، يعين على تمثيل النص، وذلك دون أن ينص المؤلف صراحة على إرشادات بذاتها. أى أن النص الناضج ينبغى أن يكون قابلا للتمثيل – أى

الترجمة إلى حركة درامية مقنعة ، دون مذكرات تفسيرية ، على نحو ما كان يفعل برنارد شو مثلا .

وفى الربع الثالث من القرن التاسع عشر ، بدأ النشاط المسرحي للمناضل الفذ يعقوب صنوع الذى ، عرف باسم « أبو نضارة » ، وهو نشاط نذره هذا الفنان الذكى القلب والعقل لخدمة وطنه فى كل ناحية ممكنة من نواحى الخدمة . كرسه للنضال السياسى والاجتماعى والخلقى ، ودرس من أجله نفراً من كبار المؤلفين المسرحيين فى الغرب مثل جولدونى الإيطالى ، وموليير الفرنسى وشريدان الإنجليزى . كذلك جعل أبو نضارة من نشاطه المسرحي وسيلة لتطوير بلاده ، فدرب الممثلين على التمثيل ، وأسند الأدوار النسائية للرجال أولا ، ثم تدرج من هذا إلى البحث عن ممثلات ، فعلم فتاتين فقيرتين القراءة والكتابة ، ثم والى العناية بهما حتى أصبحتا ممثلتين كبيرتين .

كذلك جعل أبو نضاره من قصص مسرحياته سهاماً حادة من سهام النقد الاجتماعى فهاجم تعدد الزوجات ، ومعايب الإدارة الحكومية ، وسوء التدبير السياسى ، ومظاهر التفاخر والإسراف عند الطبقات المترفة ، واشتدت هجماته حتى ثار عليه الخديو إسماعيل ، وأمر بإغلاق مسرحه ، بعد أن ظل عامين يؤدى هذه الرسالة الكبرى رسالة إيقاظ الوعى الاجتماعى والثقافى والفنى عند الشعب . ويروى الدكتور محمد نجم فى كتابه القيم عن « المسرحية فى الأدب العربى الحديث » أن نجاح «أبو نضاره» فى هذا السبيل قد شجع أساتذة الأزهر على دخول ميدان التأليف المسرحى ، فكتب أحد هؤلاء الأساتذة مسرحية شعرية ، اعتبرت متوسطة الجودة ، قام بتمثيلها طلبة الأزهر بنجاح .

وهكذا ازدادت الصلة بين المسرح وبين نهضتنا القومية توثقاً على يدى صنوع ، حتى أصبح المسرح سلاحاً قوياً من أسلحة النضال الوطنى استخدمته أجيال متتابعة من المناضلين السياسيين والفكريين ، لتأكيد قوميتنا ، ورسم شخصيتنا العربية ، وإعلان استقلالها من كل قوى الاستعمار والطغيان التى كانت تحاول أن تكبتها . هذا الرائد الوطنى الكبير مصطفى كامل ، مثلا ، يضع فى عام ١٨٩٣ مسرحية بعنوان : « فتح الأندلس » يحاول بها أن يتخذ من فتح الأندلس مثاراً لحماس الأمة ، ومبعثاً لآمالها وعزائمها .

وهذا الشاعر أحمد شرقى يكتب فى نفس العام ، عام ١٨٩٣ ، مسرحيته الشعرية الأولى ، ويسميها « على بيك أو فيما هى دولة المماليك » ، ويضع فيها مادة تاريخية ودرامية ، أمكنه فيما بعد أن يجود فيها ويعمق ، حينما عاد عام ١٩٣٢ إلى نفس هذه المسرحية ، فزاد من كم النضال الوطنى فيها ، وأشاد فيها بمجد الوطن ومجد الصانع ، وحمل على الأجنبى والدخيل ، فسلك بهذا مسرحه الشعرى فى عداد الأعمال الفنية التى تقوم أسسها على تصوير روح النضال فى الأمة ، وتجد فى هذا التصوير مادة للصياغة ومبرراً للبقاء .

وتتوالى بعد هذا الشواهد على مدى ارتباط المسرح فى بلادنا بالنهضة القومية . فالزعيم الوطنى الكبير سعد زغلول يطلب إلى الأستاذ جورج أبيض أن يعنى بالتمثيل العربى ، بعد أن كان الممثل العائد لتوه من فرنسا يمثل باللغة الفرنسية ، فيلبى جورج أبيض طلب ناظر المعارف ، ويؤلف فرقته المشهورة ، التى ضمت فى شخصه أول ممثل عربى تدرب على الأصول الحديثة للتمثيل . وقد استهلت الفرقة نشاطها بمسرحية شعرية من فصل واحد ، عنوانها « جريح بيروت » ألفها الشاعر حافظ إبراهيم . وهكذا اجتذبت الفرقة لفن المسرح العربى رجلين كبيرين هما جورج أبيض ، وحافظ إبراهيم ، واستطعنا أن نتقدم خطوتين أخريين فى سبيل إنشاء المسرح العربى ، والكتابة المسرحية العربية .

واستمر المسرح العربى فى مصر يخدم قضية التحرر العربى عن طريق فرقة الشيخ سيد درويش ، ذلك العبقرى الذى استطاع أن يعبر عن روح شعب عربى ناهض ، هو شعب مصر ، والذى استعان باللحن والموسيقى والأداء والتمثيل والغناء على إنهاض بلاده من سباتها .

كذلك ظهر فى الثلاثينات مؤلفون مسرحيون ، زادوا من أحكام الصلة بين الأدب والمسرح ، وعلى رأس هؤلاء توفيق الحكيم ، الذى قام فى المسرحية النثرية بنفس الدور الذى قام به أحمد شوقى فى المسرحية الشعرية ، فقد رفع كل من الرجلين هذين اللونين من ألوان التأليف للمسرح إلى مرتبة الأدب الذى لا يمثل وحسب ، بل يطبع ويحفظ على أنه أدب قيم ، تتناقله

الأجيال . ولتوفيق الحكيم يرجع الفضل فى أن المسرحية المطبوعة أصبحت إلى حد ما كتاباً يقبل عليه القراء العرب ويقرءونه لذاته ، أى بصرف النظر عن كون المسرحية المطبوعة سترى أنوار المسرح أم لن تراها .

وإلى جوار الحكيم قام مؤلفون آخرون بالكتابة للمسرح ، أهمهم عزيز أباظة فى المسرحية الشعرية ، وعلى أحمد باكثير فى المسرحية النثرية ، كما قام فريق من الكتاب الشبان — مؤخراً — بالتأليف للمسرح ، وأحرزوا فى هذا الميدان تقدماً مرموقاً .

وقد خطا المسرح العربى خطوات كثيرة إلى الأمام منذ قيام النهضة القومية الكبيرة التى أعقبت ثورة ٢٣ ١٩٥٢ فى مصر . فقد صاحب هذه الثورة ذلك الامتداد وتلك الرحابة اللذان قلت إنه لا غنى عنهما لأية نهضة مسرحية . وقد ظهرت هذه النهضة المسرحية فى أوجها قبيل وإبان وفى أعقاب العدوان الثلاثى الغاشم على بلادنا . إذ ذاك نزلت المسارح والمسرحيات إلى صميم المعركة ، بتآليف خرجت حمراء متوجهة من قلب المعترك ، وفتح المسرح القومى أبوابه ليؤم الناس داره بالمجان ، وما أن انتصر الشعب وجيشه على جحافل العدوان ، حتى انبثقت إلى الوجود ألوان مسرحية جديدة ، منها العرض المسرحى الذى حاول أن يقدم ألواناً من فنون الشعب ، والذى عرف باسم « يا ليل يا عين » ، كما اتخذت الخطوات الأولى لإيجاد فن للباليه فى مصر ، واتخذت خطوات أولى مماثلة لتكوين نواة لأوبرا عربية ، وظهرت إلى الوجود فرق مسرحية متعددة ، إما جديدة ، أو مجددة ، وواصلت فرقتنا المجاهدة المعروفة باسم المسرح الحر تقديم أعمالها للناس ، وكان آخر ما حققته من انتصار نجاحها فى تقديم فن الروائى نجيب محفوظ على المسرح .

وفى الموسم الحالى ظهرت فرقة مسرح العرائس ، وهذا لون مسرحى جديد نجحنا فى إيجاده وتثبيت أقدامه فى بلادنا ، بمعونة خبيرتين فى هذا الفن الطريف ، قدمتا من رومانيا . وقد قابل شعبنا هذا اللون المستحدث مقابلة حماسية دفعت وزارة الثقافة فى الإقليم المصرى إلى الشروع فى تكوين فرقة عرائسية ثانية ، كما دفعت بعض الفنانين فى القطاع الأهلى إلى تقرير دخول الميدان بفرقة ثالثة . وهكذا ، ينتظر أن نرى منافسة شريفة بين جهود الأهالى وجهود الدولة فى هذا الميدان الجديد ، علاوة على التنافس الذى يدور بين القطاعين منذ زمن فى ميدان الدراما .

كذلك تقرر أن ينتقل المسرح إلى الريف على نطاق واسع ، كى يصل مواطنينا الفلاحين بهذا الفن الذى أثبتت التجربة التى أجريت أخيراً فى مركزين ريفيين ، أن مواطنينا فى الريف يعشقونه ويفضلونه على الفيلم ، ويجدون فى أنفسهم سهولة فى تتبعه واستيعابه .

° ° °

من هذه العجالة يثبت لنا أن كل الظروف مهيأة لنمو مسرح عربى قوى فى جمهوريتنا الفتية . إن اللحظة التاريخية تدفعنا دفعاً إلى خلق مسرح عربى عظيم ، وشعبنا يؤيد هذا الاتجاه ، ويطالب بقوة بإنشاء المسارح ، ويقبل إقبالا ملحوظاً على القليل الذى يجده منها . والكتاب عندنا متحمسون للتأليف للمسرح ، والدولة بدورها مصممة على تشجيعهم ، برفع أجورهم ، وطبع مؤلفاتهم . وقد مررنا بمرحلة كافية من التجارب ، سواء فى الإخراج أو التمثيل أو التأليف ، أو الاقتباس أو الترجمة ، ولم يعد ينقصنا الآن إلا أشياء قليلة أهمها زيادة عدد الفنيين العاملين للمسرح ، وطبع أمهات المؤلفات المسرحية ما بين نصوص مسرحية ، وكتب فى فنية المسرح ، مترجمة إلى لغتنا العربية ، وأخيراً زيادة عدد دور العرض . ولا ريب أننا سنحصل على هذا كله بعد وقت لن يطول ، لأن شعبنا العربى مصمم كل التصميم على أن يكون له مسرح . وإذا صمم الشعب على نوال شىء فلا بد له أن يناله مهما كانت العقبات .

فلنكتل جهودنا جميعاً فى إقليمى الجمهورية ، ولنعمل دون كلل على أن تنتشر المسارح فى مدن وقرى سوريا ومصر فإن كل مسرح تضاء أنواره ، تضاء معه عشرات الآلاف من العقول والنفوس ، وليس كالمسرح هاد للإنسانية ومرشد ، وليس كمثله فن يرى فيه الإنسان نفسه وروحه فى كل يوم ، فن يولد ويموت مع الإنسان فى كل ليلة ، ليعود إلى الشروق والغروب فى الليلة التالية . إنه فن حى متجدد ، وفى حيويته وتجدده تغتسل الروح البشرية وتتطهر كما قال قديماً أبو النقد المسرحى العظيم : أرسطو .

الوضعية المنطقية في الميزان

بقلم الدكتور توفيق الطويل

اهتمت الفلسفة التقليدية منذ أقدم عصورها بالبحث فى حقيقة الوجود وطبيعة العالم ، ودراسة القيم العليا فى مجال الحق والخير والجمال ، ولكن الوضعيين قد ضاقوا — منذ القرن التاسع عشر — بالبحث فى هذه المشكلات الضخمة ، وأنكروا إمكان التوصل إلى حقيقة بشأنها ، بدليل أن الفلاسفة — مع قِدم البحث فيها — لم يلتقوا عند رأى بصددها ،ولم يوفقوا إلى تقديم حلٍّ مقنع لمشكلة منها . ومن هنا كان إعجابهم بالعلم الواقعى الذى يحسم الخلاف فى مسائله بالرجوع إلى الواقع ، فأنكروا كل تفكير قَبْلى ميتافيزيقى لا يستند إلى الخبرة الحسية ، واستبعدوا البحث فى الغايات القصوى والعلل الأولى ، ولم يعترفوا بغير الواقع المحسوس يعالجونه بمناهج البحث التجريبى ، اعتقاداً منهم بأن الفلسفة الميتافيزيقية قد استنفدت موضوعاتها ،وافتقدت ما يبرر وجودها منذ أن استقل العلم عنها موضوعاً ومنهجاً ، وأن حقيقة الكون وطبيعة الإنسان يمكن معرفتها عن طريق العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية .... إلى آخر ما هو معروف عن الوضعية التقليدية .

ومنذ عام ١٩٢٨ نشأ اتجاه وضعى جديد ، هو اتجاه الوضعية المنطقية الذى دعت إليه فى ڤينا طائفة من علماء الطبيعة مالوا إلى الاتجاه الفلسفى فى أساليب تفكيرهم ، كان فى مقدمتهم « مورتش شليك M. Schlick وڤايسمان Waismann وكارنب Carnap وغيرهم من أعضاء ندوة ڤينا .

وقد أخذت هذه الوضعية (أو التجريبية) المنطقية (أو العلمية) من الوضعية التقليدية تمسُّكها باصطناع المنهج التجريبى الاستقرائى فى دراساتها ، ولكن أصحابها لم يقنعوا برفض الميتافيزيقا على أساس أنها عديمة الجدوى فى حياة الإنسان ، ولا لأنها لا تحتمل برهاناً ولا تقبل جدلا ، بل أصرُّوا على استبعاد العبارات والقضايا الميتافيزيقية على أساس أنها كلام فارغ لا يحمل معنى يمكن أن يوصف بالصدق أو بالكذب ، ذلك لأن الوضعية المنطقية تقوم على أساس « مبدأ التحقق » ومؤداه أن معنى القضية هو طريقة التحقق من صوابها أو خطئها بالرجوع إلى الواقع ، وبتطبيق هذا المبدأ استبعدوا من نطاق البحث قضايا الميتافيزيقا والعلوم الفلسفية المعيارية ، كالمنطق والأخلاق والجمال .

وهكذا أصبحت وظيفة الفلسفة فى نظر هؤلاء الوضعيين المناطقة « مقصورة » على تحليل الألفاظ تحليلا منطقيًّا للتثبت من معانيها بالرجوع إلى الواقع ، وانصرفت بهذا عن وصف « الأشياء بالذات » لأن مثل هذه الألفاظ لا تحمل معنى يشير إلى مدلول حسى فى عالم الواقع ، وبهذا انتهت هذه التجريبية المنطقية إلى القضاء على جهود جبابرة الفكر منذ بضع عشرات من القرون فى إقامة بناء الفلسفة التقليدية ، وهدم القيم العليا الثابتة فى مجال الحق والخير والجمال .

ولعل أول خاطر يطوف بذهن المطلع على هذا الاتجاه الذى يقصر الفلسفة على تحليل الألفاظ ،هو أن تحليل الألفاظ لتحديد معانيها وإيضاح مدلولاتها كان من أهم مباحث الفلسفة التقليدية منذ أقدم عصورها !

منذ نشب النزاع إبستمولوجياً (١) وأخلاقياً بين السوفسطائية من جانب وسقراط من جانب آخر ، فأبطل سقراط اعتمادهم على اشتراك الألفاظ وغموض المعانى بالالتجاء إلى تحليل مفهومات الألفاظ ، وإن كان سقراط قد انتهى إلى الكشف عن الماهيات التى تختفى وراء الأعراض ، وهو ما حاربه الوضعيون المناطقة الذين جعلوا الخبرة الحسية محكاً الفصل بين ما يحمل معنى وما لا يحمل معنى من العبارات التى نستخدمها فى حياتنا اليومية أو يصطنعها العلماء فى دراساتهم العلمية . ومن هنا جاءت النتيجة المروعة التى انتهت باستبعاد كل لفظ لا يشير إلى مدلول حسى فى عالم الواقع ، وإنكار كل ما وراء العالم المحسوس ، وبالتالى إنكار العقل ووظيفته التقليدية فى التفكير ، وهى نقطة خلاف أصيل بين الحسيين والعقليين من الفلاسفة منذ أقدم العصور .

وقد كان طبيعياً أن يستهدف هذا الاتجاه التحليلى لسيل من الحملات شنها أعلام الفلاسفة وحماتها . ونحن نورد من هذه الحملات ما يتسع المقام لذكره مما يتكفل بهدم هذا الاتجاه :

أساس الوضعية المنطقية هو ما سموه بمبدأ التحقق — وقد أسلفنا الإشارة إليه — وهذا المبدأ تعرض لوجوه من النقد الهدام كان أقواها نقد الدكتور « بارنز » أستاذ الفلسفة بجامعة درهام ، إذ يقول (٢) إن مبدأ التحقق (وهو أن القضية التى يمكن التحقق منها — بالرجوع إلى الواقع — هى وحدها ذات معنى) هذه العبارة قضية تحليلية ، (محمولها متضمن فى موضوعها) والقضية التحليلية باعتراف الوضعيين المناطقة أنفسهم تحصيل حاصل ! Tantology وبهذا المعنى لا يصلح هذا المبدأ أن يكون مقياساً لاختبار القضايا ، إذ يجوز أن تكون القضايا — الميتافيزيقية مثلا — ذات معنى وإن لم يتيسر التثبت من صوابها بالخبرة الحسية وحدها ، وهكذا ينهار أساس الوضعية المنطقية .

ولم ينفرد الدكتور بارنز باعتبار مبدأ التحقق فارغاً من المعنى ، فقد ذهب إلى ما يشبه هذا الفيلسوف التحليلى « برترند رسل » (١) و « كارل بوبر » Karl Popper أستاذ الفلسفة والمنطق فى مدرسة الدراسات الاقتصادية بجامعة لندن وهو الذى رأى أنهم يقولون إن الجملة إذا لم تكن قضية تحليلية ولا تركيبية كانت مجردة من المعنى ، وإن قولهم هذا لا يدخل فى أحد فرعى هذا التصنيف ، ومن ثم يكون فارغاً من المعنى .

ولا يجوز أن يقال فى الرد على هذا إن المبدأ لا يطبق على نفسه ، فقد كان يمكن قبول هذا الرد لو أن تطبيق المبدأ على نفسه يؤدى إلى تناقض ظاهرى Paradox كأن تقول : كل حكم عام خاطئ ، فتقول : وهذا نفسه حكم عام ، ومن ثم يكون خاطئاً ! أو قول « إبمنيدس » الكريتى « كل الكريتيين كذابون » وهو نفسه كريتى فحكمه السالف كاذب .... وهكذا ، متى أدى تطبيق الحكم على نفسه إلى مثل هذا التناقض جاز استثناؤه من هذا التطبيق ، ولكن ليست هذه هى الحال فى مبدأ التحقق الذى أقامت عليه الوضعية المنطقية فلسفتها ، ومتى سقط هذا المبدأ انهارت هذه الفلسفة تبعاً لذلك .

ويزيد الدكتور بارنز فى كتابه السالف الذكر اعتراضاً آخر مؤداه أن الوضعية المنطقية تستبعد الميتافيزيقا من نطاق البحث على أساس أن الميتافيزيقا تخطىء فى استخدام اللغة ، فتصطنع عبارات لا تشير إلى مدلولات حسية فى عالم الواقع . ويكفى فى إبطال هذا الرأى أن تقول إن وظيفة الفلسفة الميتافيزيقية ليست وصف العالم وتصويره ، بل إقرار وجهة نظر أخرى تبرر القول بأنها تستخدم اللغة استخداماً جديداً وليس خاطئاً ؛ ومؤدى هذا هو الاعتراف بعالم من الحقائق يقوم وراء

---

(١) أى المتصل بنظرية المعرفة .

(٢) W.H. Barnes, Philosophical Predicament, p. 116 - 117.

(١) Bertrand Russell, Logic and Knowledge p. 375.
وقد أورد المؤلف اعتراضه كما سنذكر بعد

العالم المحسوس ، ويدرك عن طريق العقل وليس بأساليب الحس ، وهو ما لا يعترف به الوضعيون المناطقة .

إن الوضعيين المناطقة يستقون بعض أصول مذهبهم من أسلافهم من الحسيين من أمثال « داڤيد هيوم David Hume ١٧٧٦ وهو يرد الانفعالات والمشاعر إلى انطباعات حسية ، ولا يسلم بما وراء الحس والمحسوسات من عقل ومعقولات ، وما نظن أن من الميسور على الإنسان أن يسلم بأن الانطباعات الحسية فى وسعها أن تقوم بالتفكير والتصور والتذكر والتخيل واستنباط النتائج من مقدماتها وغير هذا من عمليات عقلية ، وتفسيرات الحسيين جميعاً تبدو غير مستساغة ، وفى طليعة هؤلاء إمام الوضعية المنطقية الآن فى انجلترا ، وهو الأستاذ « ألفريد آير A. Ayer » أستاذ الفلسفة الحالى بجامعة أكسفورد ، وهو الذى فسر العقل بأنه حركات فى عضلات الحنجرة !

هذا بالإضافة إلى أن الوضعية المنطقية تفصل بين العلم والفلسفة التقليدية الميتافيزيقية بسياج يستحيل اجتيازه ، فتهدم التفاوت القائم بينهما على تحقيق هدف واحد . حقيقة إن من كبار الفلاسفة والمناطقة المعاصرين — من أمثال كارل پوپر — من يقرّ الفصل بينهما ولكنهم لم يفصلوا بينهما على أساس أن ما على يمين الخط الفاصل هو وحده الجدير بالإعجاب والتقدير ، وأن ما على يسار هذا الخط كلام فارغ لا يحمل معنى ، كما فعل الوضعيون المناطقة ؛ فإن مردّ الخلاف بينهما إلى أن لكلٍّ منهما موضوعه ومناهجه الملائمة لموضوعه ؛ فموضوع العلم : الجزئيات المحسوسة ، ومنهجه : الاستقراء الذى يهدف إلى وضع القوانين التى تفسر الظواهر . وموضوع الفلسفة : ما وراء الجزئيات من حقائق لا يتيسر البحث فيها بمناهج الاستقراء ، بل تعالج بمناهج عقلية تلائم موضوعاتها ، وهذه التفرقة لا تعنى انفصال كل منهما عن الآخر ، لأن مرجعها إلى شغف العصر الحديث بالتخصص ، تخصص كل طائفة من العلماء والفلاسفة لدراسة الموضوعات وفاقاً لطبيعتها ونوع المناهج الملائمة لدراستها ، والتفرقة بعد هذا لا تمنع قط من قيام التعاون بين العلم والفلسفة على بلوغ هدف واحد ، هو كشف كنوز الحقائق ، كل منها وفاقاً لإمكانياته ، توطئة لاستغلالها فى صالح البشرية فى دنيانا الحاضرة .

هذا هو الوضع الصحيح للعلاقة بين العلم والفلسفة الميتافيزيقية ، ولكن الوضعيين المناطقة قد هدموا الفلسفة واستبعدوها من مجال البحث ، وراحوا يعلنون إعجابهم بالعلم الوضعى ويعترفون بعجزهم عن اللحاق بموكبه ، دون أن يتصدوا للبناء ، فيعوضوا البشرية بعض ما خسرته على أيديهم ؛ فإن تحليلاتهم المنطقية للغة وعباراتها لا تغنى شيئاً فى هذا المجال .

إنهم يجاهرون بأنهم يستغنون بدراسة أفراد الإنسان عن البحث فى طبيعة الإنسان وحقيقته ، ولعلهم يستقون معلوماتهم عن أفراد الإنسان من العلوم التى يمكن أن تعرض لدراستهم طبيعية كانت أو إنسانية . وفى الرد على هذا نستطيع أن نعرض ما ارتآه أستاذ فلسفة معاصر هو « چود C.E.M. Jood المتوفى سنة ١٩٥٣ إذ قال ما مؤداه(١) : إننا إذا استفتينا العلوم السالفة الذكر فى أمر الإنسان قدمت لنا منفردة ومجتمعة معلومات تزودنا بصورة ناقصة مشوهة للإنسان ، فعلم وظائف الأعضاء يقدمه إلينا فى صورة أعصاب وعظام ومفاصل وأوعية دموية ... وعلم الكيمياء يحلل هذه المركبات إلى عناصرها من ذرات وعناصر ، وعلم الطبيعة يحلل هذه إلى پروتونات وألكترونات ، وعلم النفس يقدمه فى صورة أحداث عقلية ومكنونات لا شعورية أو نحو ذلك ، وكذلك الحال مع علوم الاجتماع والأحياء

(١) C. Joad, Return to Philosophy, p. 178 - 180. وقد أوردت هذا الرأى بشىء من التفصيل فى كتابى « أسس الفلسفة طبعة ثالثة ص ٤٤ — ٤٦ » .

والاقتصاد ونحوها ، ولكننا سنجد فى نهاية الأمر — مع اعترافنا بصواب هذه المعلومات ودقتها — أنها لا تعبر عن الإنسان ، إن فيه شيئاً أكثر من أوصاف العلماء وتحليلاتهم ، إنه يكبر مجموع الأجزاء التى يتألف منها ، إننا لا نستطيع أن ندرك حقيقة الإنسان بطرق العلم ومناهجه القاصرة ، وهنا تتكشف حاجتنا إلى الفلسفة ومناهجها العقلية .

بل يزداد قصور الفلسفة الحسية فى كل صورها حين نعرض نموذجاً لدراسة « معملية » للإنسان قام بها عالم مادى هو « هوارد B.A. Howard » فى كتابه « الدراسة الصحيحة للجنس البشرى »(١) وفيه عرض لدراسة الإنسان وكأنه « عينة معملية » فانتهى إلى أنه مؤلف من :

ماء يكفى لملء برميل يسع عشرة جالونات .
ودهن يكفى لصنع سبع سبائك من الصابون .
وكربون يكفى لصنع ٩٠٠٠ قلم من الرصاص .
وفوسفور يكفى لصنع ٢٢٠٠ رأس من رءوس عيدان الكبريت .
وحديد يكفى لصنع مسمار متوسط الحجم .
وجير يكفى لبياض « تقفيصة » فراخ .
وكميات ضئيلة من المغنسيوم والكبريت .

ويجمع هذه المواد وخلطها بعضها ببعض بنسب صحيحة وطريقة دقيقة ينتج إنسان !

هذا هو المثل الأعلى للدراسة العلمية التى تفتن الوضعيين المناطقة حتى يجاهروا بأن فيها غناء عن الدراسات الفلسفية لطبيعة الإنسان ! وقصور هذا النوع من الدراسات العلمية أوضح من أن يفتقر إلى تعليق .

* * *

فى الحق إن الوضعيين المناطقة — والحسيين عامة — يضعون أنفسهم داخل دائرة مقفلة ، هى القول بالواقع المحسوس موضوعا وحيداً للبحث ، وبالحس وحده أداة وحيدة للإدراك ، فإذا قيل لهم إن وراء الواقع عالماً من الحقائق قالوا : وهل يدرك عن طريق الحس ؟ فإن قيل لهم إن هناك — إلى جانب الحس — أدوات للإدراك هى الحدس والعقل ، قالوا وما حاجتنا إليها إذا كنا لا نعترف بغير الواقع الذى يدرك بالحس موضوعاً للبحث ؟ بل يزيد الوضعيون المناطقة فيعتبرون كل من خرج على طريقة تفكيرهم شاعراً أو فناناً أو عابثاً يحسب الدردشة كلاماً يحمل معنى(١) !

* * *

وبعد ، فإن الوضعية المنطقية فى رأينا تدين بنشأتها لطائفة من علماء الطبيعة هم أعضاء جماعة فينا ، لم يتفلسفوا إلا بعد استقرار عقلياتهم على الوضع التجريبى الذى يتعذر معه التسليم بالتفكير الميتافيزيقى ، وجاء هذا عقب الحرب العالمية الأولى ، أى فى وقت كان الناس فيه يضيقون بالتفكير النظرى ، ويفتقدون الثقة فى عالم القيم والمثل العليا ، ونمت هذه الوضعية بعد الحرب العالمية الثانية التى زادت الناس انصرافاً عن النظر إلى العمل ، والاستخفاف بدنيا المثل العليا ، وفى غمرة الأزمات تظهر الحركات التى تتميز بالغلو والإسراف ومجاوزة حد المعقول ، وإذا صح هذا كان اتجاه الوضعية المنطقية أزمة طارئة لن يكتب لها الدوام .

(١) انظر Joad, Guide to the Philosophy of Morals and Politics p. 245 ff. وقد بسطنا هذا الرأى فى كتابنا السالف ص ١٨٧ وما بعدها .

(١) وضع زميلنا الدكتور زكى نجيب محمود كتاباً تحت عنوان «نحو فلسفة علمية» تأييداً لاتجاه الوضعيين المناطقة تتناوله فى مقال قادم

الكلاسيكية الموسيقية

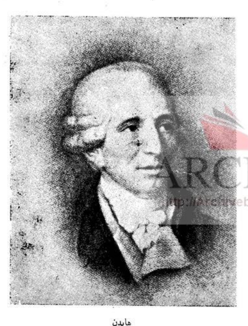
شمس لا تغيب

بقلم الأستاذ محمد رشاد بدران

عند البحث فى الفنون أو الآداب ، تصادفنا عادة لفظة « الكلاسيكية » ، لتشير بوجه عام إلى قواعـــد وأهداف محددة ، فى نطاق الأدب والفن . كما تتصل فى معناها التاريخى بتجـــدد الاهتمام بالمثل العليا الإغريقية ، والصور والنماذج الرومانية كما تمثلها النهضة الأوروبية Renaissance وفى القرون الوسطى كان هناك ميل أو محاولة لكى يتضمن معنى الكلاسيكية بعض صفات روح الفن الإغريقى . وبذلك شملت فى معناها اتجاهاً خلاقياً انحصر فى توخى النبل فى اختيار الموضوع الفنى ، وفى النظر إلى الطبيعة ومعالجتها من الناحية المثالية . ومن جهة أخرى كانت تستهدف من أجل هذا جمال الصورة إلى جانب وحدة النظام وقيام الانسجام العام والتزام الانتظام régularité . وسبيلها فى كل هذا توخى الجلاء والوضوح وضبط النفس فى التعبير الفنى . وكان منهجها إذن يستند على العقـــل والتفكير أكثر من استناده على العواطف والإحساسات .

وأصبحت الكلاسيكية ، منذ عهد النهضة ، معياراً لنظرية الفن ، وقياساً للذوق الفنى العام ، بحيث نشأت منها كل التيارات الفنية الأخرى التى ظهرت من بعدها تباعاً ؛ إما عن طريق التفاعل والتطور لمبادئها ومنهجها ، أو عن طريق الانسلاخ عنها والثورة عليها .

ويمضى عهد طويل على عصر النهضة قبل أن ترتدّ



هايدن

إلى الموسيقى انعكاسات مبادئ الكلاسيكية ، وذلك لأن الموسيقى كانت نشأتها دينية ، فهى قد خرجت من طقوس الكنيسة ، وظلت حتى القرن السابع عشر على صلة وثيقة بها ، إلى أن تقدمت صناعة الآلات الموسيقية ، وتقدمت معها أساليب العزف على هذه الآلات ، وكذلك أساليب الكتابة الموسيقية لها . عندئذ خرجت الموسيقى من الكنيسة إلى قاعة الحفلات الموسيقية ، وإلى خشبة مسرح الأوبرا ، وتناولت — فى دائرة الغناء وفى

دائرة العزف على الآلات على حد سواء — الموضوعات غير الدينية . ومن ثم فقد بدأ الاهتمام ببناء النماذج الموسيقية غير الدينية يبرز ويتطور . كما بدأت صياغة النسيج الموسيقى الموجود داخل إطار هذه النماذج من أسلوب غير الأسلوب الذى كان متبعاً فى صياغة الموسيقى الدينية ، فأعرض المؤلفون عندئذ عن البوليفونية ذات الخطوط الميلودية المتعددة ، التى كانت تكتب بها الموسيقى الدينية ، والتى بلغت أحياناً من التعقيد ما تعذر معه على المستمع أن يفهم كلمة واحدة مما كان ينشد من أغان داخل حَبْك هذه الجدائل الموسيقية المشحونة ، واستبدلوا بهذا الأسلوب المونوفونية ذات الخط الميلودى الواحد مع مصاحبته الهارمونية .

وكانت هذه أولى الخطوات فى مرحلة الإعداد الموسيقى نحو اكتمال النضج الفنى ، وهى خطوات ترمى إلى التبسيط ، بغية استهداف الجلاء والوضوح ، ما فى ذلك شك . ومن ناحية أخرى فإن النماذج الغنائية ونماذج موسيقى الآلات ، التى كانت متداولة خلال القرن السابع عشر حتى النصف الأول من القرن الثامن عشر ، كانت كلها ترسم نماذج المقطوعات ذات القسمين البنائيين وذات الثلاثة الأجزاء ، وهى وقتئذ لم يكن لها من المرونة الكافية ما يقيم التوازن العام بين العناصر المتنوعة ، بل كانت غالباً مأخوذة جزافاً من الأغانى أو الرقصات ، ومن أجل هذا كانت تصاغ فى صورة المتتالية Suite من الرقصات أو الأغانى أو من الاثنتين معاً ، وتجدون كل هذه النماذج مطبقة فى الموسيقى غير الدينية ، التى كتبها « يوهان سبستيان باخ » والمؤلفون الذين سبقوا عصره . وإذا كان « باخ » يعدُّ من الموسيقيين المحافظين الذين انحصرت جهودهم الأساسية من ناحية البناء الموسيقى فى تلخيص كل ما كان يدور فى عصره من نماذج ، فإن أربعة من أولاده كانوا على النقيض منه انقلابيين radicals ، وخصوصاً ابنه « كارل فيليب عمانويل باخ » الذى قام بابتكار نموذج الصوناته ، ذلك النموذج الذى قدِّر أن تصاغ منه كبار مؤلفات الموسيقى ذات الأهمية الكبرى منذ ابتكاره حتى اليوم — بل يتبين أنه لم يستنفد للآن كل أغراضه ، وأنه سوف يستمر فى سيادته للأجيال المقبلة .

وما إن تم كل هذا عقب وفاة « يوهان سبستيان باخ » فى عام ١٧٥٠ حتى كانت كل سبل الإعداد قد استُكملت ، وتهيأت بذلك الفرصة المواتية لظهور الكلاسيكية فى الموسيقى . إذ كانت الفترة من عام ١٧٤٠ حتى عام ١٧٨٠ يسودها نشاط موسيقى متعدد الاتجاهات ولكنه بدأ مع ذلك يتوحد ويتجه إلى الميل ، من جانب الموسيقيين ، للسير نحو هدف واحد عام ، وهذا الهدف العام الذى لم يستطع المراقبون المعاصرون وقتئذ أن يستشفوا سوى جزء منه ، ولذلك كانوا يصفونه بالميل نحو البحث عن الميلودية الجميلة الجلية والمتأنقة ، لم يتضح إذن إلا على ضوء المسرح التاريخى فيما بعد وفى صورة مزدوجة : فتراه أولا وقد برز من الاتجاه نحو تنمية أسلوب المونوفونية الذى أشرت إليه ، وتتبينه أيضاً من تطور نموذج الصوناته الجديد ، كما تبدو من سيمفونيات وصوناتات كلٍّ من هايدن وموتزارت ، حتى أضحى وسيلة فعَّالة فى الكتابة الموسيقية . ومن جهة أخرى يتضح هذا الهدف العام أيضاً خلال الإصلاح الذى تناول أسلوب الأوبرا ، بل يتضح من تطور الأوركسترا الحديث بفضل مدرسة مانهايم ، ومن التسليم للبيانة بمكانة الآلة الحديثة المنفضلة على كل ما عداها من الآلات الموسيقية ذات الأصابع à clavier ، وفى كل هذا أيضاً كان الموسيقيون مدفوعين بميل متزايد إلى تنمية التفكير النقدى esprit critique ، وكان هذا الميل أيضاً يسير قُدماً جنباً إلى جنب مع الميل إلى تبسيط الصعوبات الفنية .

ولا شك فى أن تزايد الميل إلى التفكير النقدى وقتئذ كان

من مظاهر الطابع المميز لذلك العصر ، عصر ڤولتير وچان چاك روسو ، وسائر علماء دائرة المعارف الفرنسيين Encyclopédistes وهو أيضاً نفس العصر الذى أنجب الثورة الفرنسية . لهذا لا عجب إن وجدنا هذا الميل إلى التفكير النقدى من جانب الموسيقيين يؤدى بهم إلى ازدياد الميل إلى نبذ كل الشوائب ذات المعانى التافهة ، التى كانت قد أصابت الأوبرا الإيطالية وإلى ازدياد الميل إلى الإعراض عن البوليفونية الألمانية الثقيلة التى أسلفت ذكرها .

ولم يكن غريباً أيضاً أن ينْشُد المؤلفون الموسيقيون الذين ورثوا كل هذه الأساليب والنماذج القديمة ، أسلوباً مبسَّطاً جلياً ، وأن يتطرق إليهم منطق جديد خاص ببناء النماذج الموسيقية . وإذن فبعد أن كان الفن الموسيقى يتجاوب مع أهداف متعددة أصبح فى هذه الفترة يتجه نحو هدف يرمى إلى توحيد المنهج فى معانى التعبير الموسيقى ، فلم يعد جلاء الميلودية ووضوحها يكفيان وحدهما للاتجاه بالتعبير نحو المطلق العام ، بل كان يستهدف معها أيضاً جلاء الصورة البنائية ، ووضوح حدودها ، ولم يعد يُقتصر فى التعبير الموسيقى على الاستناد إلى العواطف والشعور وحدهما ، بل كان يستند أيضاً إلى العقل والتفكير ، وهما اللذان لعبا ، منذ عهد الكلاسيكيين حتى أيامنا هذه ، دوراً هاماً فى إقامة التفاعلات الموسيقية الهامة .

وعندما توطدت الكلاسيكية فى الموسيقى فى هذا المعهد تزعَّم دعاتها اثنان هما : فرانز يوزيف هايدن وفولفجانج أماديوس موتزارت ، وكان لمؤلفاتهما العظيمة بالغ الأثر فى الموسيقى ، حتى استطاعا عن طريقها أن يدمغا عصرهما « بالكلاسيكية » التى سوف تبلغ ذروتها عند بتهوفن ، خصوصاً فى الشطر الأول من حياته الفنية ، على رأى النقاد . إذ يحب النقاد والمؤرخون دائماً أن يصوروا لنا حياة بتهوفن الموسيقية على أنها من شطرين الواحد كلاسيكى والآخر رومانتيكى .

والواقع أن الرومانتيكية ظهرت فى أوائل القرن التاسع عشر ، ولم يمض بعدُ وقتٌ طويل على ظهور الكلاسيكية فى الموسيقى — ظهرت كطرف آخر للكلاسيكية ، أو إن شئت فقل إنها إلى حد ما فى صورتها المعكوسة — ولكن ليست على طرفى نقيض معها . ذلك أننا لو أمعنَّا النظر فى كلتيهما لوجدناهما فكرتين تسيران جنباً إلى جنب ، وينشأ معهما فى الوقت ذاته الميل إلى واحدة منهما أكثر من الأخرى . فهما فى الواقع فكرتان متوازيتان عن الفن ، يوجد معهما تغليب الميل إلى واحدة منهما أكثر من الأخرى . وأقول تغليب الميل إلى الواحدة دون استبعاد الأخرى . فبينما تقرر الواحدة أن الفن هو خلقُ الكمال تجدون الأخرى تنادى بضرورة استغلال المواد الفنية فى أغراض التعبير الفنى . ولكن طبيعة المواد الفنية وصفاتها تجعل فى الإمكان التقاء هذين الاتجاهين فى العمل الفنى الواحد . ولكن متى تلاقيا فإنه يحدث دائماً أن يكون جلّ اهتمام الفنان موجهاً فى المكان الأول نحو إبراز كمال الصورة الفنيـة وجمال تنسيقها وحسن بنائها أكثر من تعلقه بتنسيق دلالة المواد الفنيـة واستغلالها فى التعبيـر ، أو ينصبّ اهتمامه الأكبر على إبراز الصفاتِ التعبيرية للموادِّ الفنية بحيث تتجاوز فى مكانتها فى العمل الفنى اهتمامَه بكمال الصورة التى تصاغ فيها هذه المواد .

والخلاصة من هذا إذن هى أن الكلاسيكيين يهتمّون بشتى الوجوه اهتماماً فى المكانة الأولى بكمال الصورة الفنية وحسن بنائها ، على حين يتوق الرومانتيكيون إلى بذل قصارى جهودهم فى المكان الأول لاستغلال إمكانيات المواد الفنية بتفصيلها فى التعبير الفنى ، على حساب إخضاع الصورة الفنية لمقتضيات هذا التعبير .

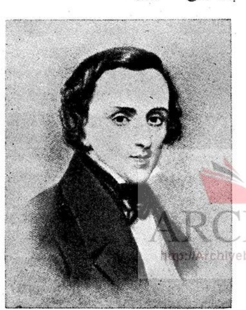
وقد تتسع الشقة بين كلا المنهجين وقد تضيق ، وفق

المعنى الذى ينهمه المؤلفون الموسيقيون لكليهما عبر العصور المختلفة للتاريخ . وهما على كل حال لم يصدرا فى عصر واحد ، بل تقدمت الكلاسيكية فى الموسيقى على الرومانتيكية ، ويقينى أن هذا هو عين ما حدث فى الأدب ، وفى سائر الفنون الأخرى .

وعندما قام كلٌّ من هايدن وموتزارت بتأليف الروائع التى جادت بها قريحتهما كانا يقومان بكتابتها وفق نظام الكلاسيك دون الاهتمام بمثل هذا الجدل النظرى . إذ كانا يعيشان فى عصر يسوده الشَّعر المستعار والتحلى بالمساحيق والتأنق فى الملبس ، وفى اقتناء العبارات والكلمات والأفعال المهذبة ، والترفع عن إظهار العواطف أو المشاعر ، حتى أضحت كل هذه التقاليد من المستلزمات التى لم يكن للشخص المهذب غنى عنها ، لكى يعيش وسط ذلك المجتمع المهذب . ومن أجل ذلك تجدون موسيقاهما وقد جاءت إلى حد كبير وليدة هذه المؤثرات الاجتماعية . فهما كانا يبتكران بالسليقة مؤلفات كلاسيكية — دون تكلف أو قصد منهما فى أن تكون كذلك ، لأن هذا كان من مميزات العصر الذى عاشا فيه . ولكنهما بعد أن استوعبا كل الأصول الفنية الخاصة بالكلاسيكية ، وبعد أن تمكنا من النضج الفنى بدأ كلٌّ منهما يسير فى اتجاهات جديدة . فبدأ موتزارت خطواته الأولى فى الانحراف نحو أسلوب جديد من التفصيلات فى بعض من مؤلفاته ؛ مثل الرباعية من مقام « دو » كبير للوتريات الموجودة بفهرست كوخيل تحت رقم ٤٦٥ ، فهى تشتمل على وجه من أوجه الطرافة وقتئذ من ناحية الصياغة الهارمونية مما يعدُّ خطوة جريئة بالنسبة لصياغة الكلاسيك من عهده ، وتتبينونه على وجه التحديد من بعض مركبات متنافرة تشتمل عليها المقدمة التى يستهلُّ بها الجزء الأول من الرباعية .

وكانت لهايدن أيضاً عدة محاولات من هذا التبديل فى أواخر حياته حسبها عليه النقاد بمثابة الانحراف عن جادة الكلاسيكية ، وبذلك أمكن للمؤرخين القول بأن كلاً منهما كان وقتئذ قد أخذ يسير فى الاتجاه التالى فى تطور الموسيقى .

وهذا الاتجاه الجديد فى الكلاسيكية هو ما كان يمثله بحق لودفيج فان بتهوفن .



بتهوفن

وكان بتهوفن فى مستهل حياته الفنية — أى فى الفترة من ١٧٩٠ — ١٨٠٢ — منصرفاً إلى التحصيل وعزف البيانه ، وكان يصرف جزءاً ضئيلا من نشاطه فى التأليف ، لكنه على مر السنوات أخذ فى الزيادة منه ، حتى طغى على كل النواحى الأخرى من حياته الفنية . وكانت الموسيقى التى ألَّفها فى مستهل حياته — وهى ما تشمل مجموعة المؤلفات .opus من رقم ١ إلى ٣١ — قد كُتبت مسوداتها أصلا بمدينة بون ، ثم أعاد مراجعتها بعد ذلك عندما قام بنشرها ، كما استغل كثيراً من المواد الموجودة بهذه المسودات الأولى فى إنجاز مؤلفات خلال عهد جدّ متأخر على هذه الفترة الأولى من حياته . لهذا فإن

ما يدّعيه كثير من النقاد، من أن مؤلفاته فى هذه الفترة من مستهل حياته تحمل فى أسلوبها طابع هايدن وموتزارت، يعدّ بمثابة رواية نصف القصة. فما لاشك فيه أن بتهوفن قد تأثر بموتزارت وهايدن فى هذه المؤلفات، ولكن هذا الأثر لم يكن من القوة بحيث يمحو شخصيته وطابعه الذاتيين أو يطمسهما. يضاف إلى ذلك أن العناصر الفنية التى تربط موسيقاه بموسيقى هايدن وموتزارت لم تختف تماماً من جميع مؤلفاته طوال حياته الفنية بأسرها، ومن أجل هذا أيضاً فلا يلزم أن نفسّر تطور أساليب بتهوفن على أنه من الأعمال المضادة أو الخارجة على القواعد الكلاسيكية، التى كان يلتزمها كل من هذين المؤلفين السابقين عليه.

ومن جهة أخرى يتضح لنا من موسيقى بتهوفن. من هذه الفترة الأولى، وكذلك فى كل فترات حياته، وجود المظهرين الأساسيين لعبقريته: فهناك التزامه كلاسيكية بناء الصورة إلى جانب وضوح طابعه الذاتى ولغته الذاتية فيما ينسجه من مواد موسيقية داخل هذه الصورة. وهو فى كل هذا كأنه يعنى بعهد قطعه على نفسه طوال حياته. ولكنى مع ذلك أرى أنه كان فى بداية الأمر يميل نحو جهة التزام الصرامة فى البناء، بقسط أكبر من التزامه توجيه المواد الموسيقية فى التعبير وأقصد بالمواد: (تفصيلات الميلودية والهارمونية والنسيج الموسيقى والطوابع الصوتية الفردية والمشتركة، وسواء أكان هذا فى الكتابة للآلة المفردة أم فى المجموعات الصغيرة أم فى المجموعة الأوركسترالية). ومع ذلك تجدون فى سيمفونيته الأولى من مقام دو كبير التى أنجز كتابتها وأخرجها فى عام ١٨٠٠، ويرجح أن يكون قد بدأ فى كتابتها قبل ذلك منذ عام ١٧٩٥، فالتصدير الذى يمهد للجزء الأول منها متضمن فى هارمونيته خطوة تعدّ فى ابتكارها من الجرأة فى هذا العهد، وهى استهلاله السيمفونية من مقام الدرجة الرابعة فالخامسة إلى أن يصل إلى المقام الأصلى دو كبير، بدلا من الابتداء منه مباشرة على نهج الكلاسيكيين الذين سبقوه. ألا تجدون معى فى هذا التصرف الموسيقى ما يؤكد ذاتية بتهوفن، وعدم خضوعه تماماً لسطوة أسلوب هايدن؟ ويلى التصدير فى هذا الجزء من السيمفونية قسم سريع الحركة Allegro ومصوغ من نموذج الصوناته، ويشتمل على الموضوعين المتعارضين فى الاستعراض والتفاعل والتلخيص، والموسيقى فيه، إلى جانب ما أشرت إليه بشأن التصدير، يبدو منها طابع الخشونة التى تنطق بشخصية بتهوفن الخشنة، والتى تتبينها من كل مؤلفاته بوجه عام، كما أنها تجرى على نسق أسلوب هايدن الكلاسيكى. ويمكن للقارئ استيضاح ما أشرت إليه الآن من قراءته للنص الموسيقى للسيمفونية، إذا كان ممن يعرفون القراءة الموسيقية، أو من استماعه لإحدى التسجيلات الموسيقية ومن أشهرها، التسجيل الذى قام به أوركسترا الإذاعة الأهلية الأمريكية N.B.C. بعزف السيمفونية بقيادة أرتورو توسكانينى.

* * *

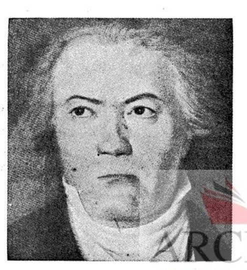
وبقدر ما كان بتهوفن يميل فى مستهل حياته الفنية نحو التزام الصرامة فى البناء الموسيقى بقسط أكبر من التزامه توجيه المواد الموسيقية فى التعبير كما أسلفت توضيحه، بقدر ما تجدونه بعد ذلك فى عهد نضجه — يميل بقسط أوفر إلى الجانب الثانى من صورة عبقريته الكلاسيكية. فقد كانت أفكاره الموسيقية دائمة السير فى تضخمها، ومع ذلك فقد بلغ من البراعة ما مكّنه من إقامة الانسجام والتوازن بين هذين الاتجاهين، وحتى فى السيمفونية التاسعة التى تعدّ بحق من العجائب السبع فى عالم الموسيقى، فإنه استطاع فيها أيضاً، على ما لها من ضخامة الصورة، وضخامة الأفكار المطلقة التى تعالجها أن يتمم التوازن البارع بين توجيه المواد التفصيلية نحو التعبير الموسيقى، دون أن يمس بناء صورتها بالانحراف عن جادة الكلاسيكية الحقة.

والمؤلفات الوحيدة عنده هى التى تتسم بالطابع الذاتى أكثر من التزامها حدود الصرامة البنائية ، على نهج الكلاسيك ، وهى مؤلفاته من موسيقى الحجرة بوجه عام ورباعياته الأخيرة للوتريات بصفة خاصة . وهنا يمكنني القول بأن بتهوفن كان يكتب نوعاً من الموسيقى تتسم أفكارها بطبيعتها بأدق أنواع الذاتية intimité . وهذا يدخل فى دائرة أسلوب موسيقى الحجرة فهى إنما وجدت لهذا النوع من الأسلوب الموسيقى. إذ أنه عندما كانت ترد على قريحته أفكار من طبيعة عامة ومطلقة فإنه كان يصوغها فى القوالب الملائمة كالسيمفونية — والصوناته .

ويمكننا مع شئ من التبسط والتجاوز أيضاً أن نفهم لماذا لم يلتزم بتهوفن بتفاصيل خطة الحدود البنائية تماماً فى كتابة بعض صوناتات البيانه خصوصاً الأخيرة منها ، فهى أيضاً تعد إلى حد كبير من قبيل أسلوب موسيقى الحجرة ، وتعم الكثير منها أفكار ذاتية خاصة .

ومن جهة أخرى فالكلاسيكية تنشد المطلق العام ، ولكنها لا تتطلب بالضرورة محو الذاتية الفردية للفنان محواً تاماً ، وإلا كان الفنانون الكلاسيكيون يؤلفون أعمالا فنية أشبه شئ بالنسخ المتكررة للأصل الواحد ، أو يردّدون موسيقى تحاكى مقولا واحداً بالذات على نسق محاكاة الببغاوات لكلام البشر . وفى هذا ، ولا شك ، ما ينافى المعنى الأول للفن ، فالفن خلقٌ وابتكار ، وليس بأية حال من المحاكاة فى شئ إطلاقاً .

وأما الرومانتيكية ، حتى فى أوج صورها عند شوبرت وشومان وليست وشوپان، فإنك تجدها تنحصر فى الإفاضة فى أن التعبير عن الشعور الذاتى للفنان فى المكان الأول . لهذا كان البناء الكلاسيكى ، خصوصاً عند شومان ، يضيق أحياناً بهذه الإفاضة، فكان ما يحدث تماماً أنه عندما كان يواجه الواحد منهما تأليفاً ما تستدعى صياغته فى صورة بنائية من الصور الكلاسيكية كان إما أن يضطر إلى الانحراف أو الخروج عن حدود



شوپان

الخطة البنائية الكلاسيكية ليساير البرنامج التصويرى أو القصصى الذى يضفيه على سيمفونيته ، وتكون موسيقاه هنا تابعة لهذا البرنامج التصويرى متابعة الخادم لسيده ، كما هى الحال فى موسيقى بيرليوز (فى السيمفونية الخيالية أو فى هارولد بإيطاليا مثلا) ، وإما أن يضطر المؤلف إلى الحد من إفاضة مشاعره الذاتية كما حدث هذا فى سيمفونيات شوبرت فهى آية على الألحان الرومانتيكية والبناء الكلاسيكى النقى ، وكذلك فى صوناتات شوپان للبيانه . وعندئذ تجد المؤلف الرومانتيكى يفيض بمشاعره فقط فى انتقائه ألحان موضوعاته الثانية لما يكتبه من نموذج الصوناته مثلا ، وهو ما يقتضى من المؤلف على نهج الكلاسيك أن يستعرض موضوعين متقابلين الأول درامى والآخر غنائى ، ويتناول هذا التعارض بالتفاعل ، ثم يعيد استعراضه فى التلخيص ،

فعند شوبرت تجد ألحان موضوعاته الثانية أشدّ ما تكون حرارة فى غنائيتها الساحرة الشبيهة بألحان أغانيه الرفيعة Lieder ، ولكنه عند ما يقيم التفاعل تجده يعرف كيف يبتكر الاستطرادات من مواد ألحانه الدرامية للموضوع الأول مقترباً بذلك من سنّة الكلاسيك . وكذلك الحال فى صوناتات شوپان ، فإنك تجد فيها الموضوعين المتعارضين فى الطابع والبناء المتزن فى حدوده والمنسجم فى توازنه العام ، ولكنه كان يجد لإفاضة مشاعره متنفساً من خلال عمليات ثانوية بالنسبة لعملية البناء ، أو حتى بالنسبة لتنسيق تفصيلات المواد الموسيقية مع مقتضيات التعبير ، مثل عملية الإنحراف الموقت والتقصير الأمد عن نقرات الإيقاع الأصلى أو التشديد على نبرات منها دون الأخرى ، وهى المعروفة فى الموسيقى بعملية « الروباتو » rubato ، أو بإثراء الخط الميلودى للّحن بشتى صفوف الزخارف ، مما لا يدخل حسابه فى نبرات الإيقاع الرتيبة ، وهى تلك الزخارف التى تسبق الأنغام الأصلية للميلودية فى المواضع التى يريد تأكيد المعنى فيها ، وتسمى مجموعات الزخارف الصغيرة Gruppetti ، ثم إن شوپان أيضاً أراد أن يقوم بإثراء وقع النبرات الإيقاعية ، فابتكر تركيب الأوزان المختلفة التى يقوم بعزفها فى آن واحد ، فتراه فى الموسيقى يسند اليد اليسرى للبيانو عزفاً من إيقاع ثنائى النقرات ، على حين تقوم اليد اليمنى فى الوقت نفسه بعزف إيقاع ثلاثى النقرات ، ومشتق عن طريق تحليل الأوزان décomposition des temps التى فتحت المجال فيما بعد أمام سترافنسكى ومن تبعوه إلى الآن فى تركيب الأوزان المختلفة الضربات فى آن واحد ، والمعروفة فى الموسيقى المعاصرة بالإيقاع المركب الأوزان « Polyrythme » . كما كانت لشوپان طريقة أخرى من الإفاضة فى التعبير عن مشاعره ، دون أن يؤثر هذا على كلاسيكية البناء أو هدفه الموسيقىّ العام .

وهذه الطريقة كان قد لجأ إليها من قبله موتزارت فى رباعيته للوتريات من مقام « دو » كبير المسماة « بالرباعية ذات الهارمونية المتنافرة » لاشتمالها على مركبات اعتبرت فى حينها من الجرأة فى تنافرها مما عده بعضهم من قبيل الانحراف عن الكلاسيكية .

وكانت طريقة شوپان فى هذا النوع من الإفاضة تنحصر فى مبتكراته الهارمونية الجريئة سواء أكان هذا فى استحداث مركبات هارمونية جديدة وجدّ مشحونة ، كانت على جانب عظيم من الجرأة ، أم فى استحداث طرق للانتقال الهارمونى بين المركبات ذاتها ، وكانت هى أيضاً على جانب من الجرأة . ولقد أمكنه أن يفتح بطريقته الأولى من المبتكرات الهارمونية آفاقاً واسعة المدى ، أمام مستحدثات ديبويسى من هذه الناحية ، كما أنار السبيل أمام فوريه بطريقته فى الانتقال الجرىء بين المركبات الهارمونية .

وأمامنا من الأمثلة التى تنطق بكلاسيكية شوپان فى البناء الموسيقى رغم نسيجه الموسيقى الفياض ، الصوناته التى كتبها للبيانو من مقام سى بيمول كبير من المجموعة رقم ٣٥ والمسماة « بالصوناته الجنائزية » لاشتمالها على جزء مصوغ فى صورة مارش الجنازة . وتفوقها أيضاً فى انسجام البناء وفق قواعد الكلاسيك الصوناته من مقام سى الكبير من المجموعة ٥٨ ، إذ يشتمل جزوها الأول السريع المصوغ من نموذج اللجر والصوناته على موضوعين من طابعين متعارضين تماماً على نمط الكلاسيك الواحد درامى ، ومن إيقاع خشن بارز والآخر غنائى ، ومن ميلودية رخوة وجميلة . ويتلو هذا الجزء من الصوناته جزء آخر مصوغ من نموذج الاسكيرتسو البراق ، على طريقة بتهوفن . ويجد شوپان مخرجاً للإفاضة عن مشاعره الذاتية فى موسيقى الثلاثية التابعة لهذا الاسكيرتسو ، فموسيقاها من طابع حالم جميل ، وبهذه الكيفية إذن يقيم شوپان التعارض الواضح بين الاسكيرتسو وبين

الثلاثية تماماً ، كما كان يفعل بتهوفن . وفى الجزء البطىء من الصوناته largo تجدون بناءه مصوغاً فى صورة الأغنية lied على نمط نظائره أيضاً، مما يوجد فى بعض صوناتات الكلاسيك من حيث الخطة البنائية على حين تتحدث الألحان بلغة شوبان الذاتية . وأما الختام فهو مصوغ من نموذج الروندو المطوّلة على طريقة نظائرها عند بتهوفن ولحنها المتكرر هو آية فى مبتكرات شوبان للألحان الحماسية التى تشبه نداء الحرب .

وبعد أن وصلت الرومنتيكية أوجها ظل المؤلفون من كبار دعاتها يكتبون من النماذج الكلاسيكية ، وهذا بدون شك يرجع إلى الدرجة العظيمة التى وصلوا إليها فى تنوع الكتابة داخل حدود نماذج الأقسام البنائية الثلاثة ، أو نموذج اللجرو الصوناته على نهج الكلاسيك . وحتى عند نهاية القرن التاسع عشر وبعد مجىء ريتشارد شتراوس — رغماً عن اهتمامه بالنماذج « الحرة » (كالقصيدة السيمفونية) فى مؤلفاته الكبيرة للأوركسترا — ظل الاهتمام واضحاً فيما يتعلق باستعراض الألحان ، وانجاز تفاعلها فى صورة كاملة . والمثل الواضح على ما أقول قصيدة شتراوس بعنوان «حياة البطل» Ein Heldenleben فإنها مصوغة تقريباً من نموذج الحركة السريعة للصوناته ، غير أن أقسامه الثلاثة : الاستعراض والتفاعل والتلخيص تبلغ حدًّا مبالغاً فيه من الاتساع مما يجعلها تقرب من سيمفونيات ماهلر التى تشبه فى ضخامتها واتساع مقاييسها ، تلك المقاييس والأحجام المضخّمة التى يرد ذكرها فى قصة فرانسوا رابليه عن « مغامرات جارجانتوا وبانتاجرويل » . ولكن شتراوس أخذ من بعد فى التحول نحو الكلاسيكية قدماً بخطى واسعة ، حتى إنه عاد فى آخر حياته إلى كلاسيكية موتزارت فى الكونشرتو الذى كتبه للأوبرا والأوركسترا ، وفى الكونشرتينو الذى كتبه للمجموعة الأوركسترالية .

• • •

ومنذ عهد ديبويسى أخذت النماذج الموسيقية فى الانطلاق خارج الحدود الكلاسيكية فى حرية أعظم ، حتى أصبحت بخروجها عن التوازن العام تمثل صعوبة خطيرة بالنسبة للمستمع العادى ، إذ العادة أن شيئين يجعلان الموسيقى سهلة فى الاستماع ويقرّبانها من الفهم والذوق السليم : وهما الميلودية ذات المسار المستقيم وعملية التكرار لمرّات كثيرة فى الموسيقى لتأكيد معنى الألحان .

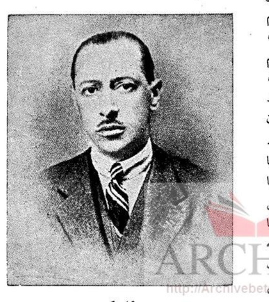
والموسيقى الحديثة من عهد ديبويسى غالباً ما تشتمل على ميلوديات عويصة وتتجنب التكرار ، بل تتجنب الاستعراض الصريح ، وتستبدل به التقرير الضمنى « understatement » كما هى الحال عند ديبويسى نفسه ، وفى هذا ما يطمس المقاصد الموسيقية ويجعلها موضوع تكهّن وحدس ، عندما تبدو من وقت لآخر للمستمع من خلف هذا النقاب من الغموض الذى ينشره ديبويسى على موسيقاه . وظهر اتجاه آخر أدهى وأمر : وهو الميل نحو الإيجاز والتكثيف على حساب هدم الخط الميلودى الطويل والمتدفق من أول القطعة الموسيقية إلى آخرها « la grande ligne » ، بل إن الميلودية تكاد لا توجد بالمرة فى هذا النوع من الموسيقى ، واستبدلت بنوع من الآثار الصوتية الغريبة التى تنتج عن مركّبات هارمونية أغرب منها ، كما هى الحال فى موسيقى شونبرج .

وهنا يجـدر بنا أن نتســاءل عما لو كانت لمثل هذه الموسيقى حقًّا أية قيمة عملية أو أيّة جدوى فى الاستماع إليها ؟ إننى واثق من أن أحداً لن يستطيع الاستماع إلى المقطوعات الخمس التى كتبها آرنولد شونبرج للأوركسترا ، دون أن يتولد عنده مثلى شعور بالضيق والحنق من مجافاتها للذوق السليم ! والأدهى من ذلك أن تعرف بأنها للمؤلف نفسه الذى كان من قبل ذلك بسنوات ، عندما كان على سجيته ، وقبل أن ينساق فى حذلقة الفقهاء فى العلم « Académisme » ، كان قد

كتب درّة من الدرر الموسيقية الممتعة وهى سداسيته للوتريات بعنوان : « ليلةالتجلى » « Verklärte Nacht »

ولكن الفرنسيين الذين جاءوا من بعد ديبويسى فطنوا إلى أهمية الميلودية فى الموسيقى ولم يحيدوا عنها ، بل إنهم فى نماذجهم الموسيقية التزموا كلاسيكية البناء أيضاً ، وفى معانيهم الموسيقية توخوا النبل فى اختيار موضوعاتهم السامية ، وفى أسلوبهم عرفوا كيف يقيمون التوازن العام ، وعدم الإسراف فى التعبير عن مشاعرهم عن طريق ضبط النفس ، وكانوا فى لغتهم الموسيقية رغم عصريتها ينشدون الجلاء والوضوح ، وكل هذه أمور من صميم الكلاسيكية . والأمثلة على توضيح ما أقول تتعدد بحيث يضيق بحصرها حيّز هذا المقال ، ولكنى وقد أردت الإشارة إلى أشهرها أضرب لكم مثلا من سان صانز سيمفونية الأورغن ومن رافيل الصوناته التى كتبها للبيانه أو الثلاثية التى كتبها للفيولينه والشيللو والبيانه أو الرباعية للوتريات أو صوناته الفيولينه والبيانه ومن فوريه الخماسية للبيانه والوتريات أو تلك التحفة الخالدة فى مجد الكلاسيكية المعاصرة وهى الرباعية الثانية التى كتبها للبيانه والفيولينه والفيولا والشيللو .

وجاء أيضاً من بعد ديبويسى من غير الفرنسيين مؤلفون كثيرون ساروا على نهج الكلاسيك يعد من أشهرهم إيجور ستْرافنسكى وسيرج بروكوفييف ، وكلاهما من الكلاسيك رغم لغتهما العصرية ومستحدثاتهما فى الهارمونية والطوابع الصوتية والأوزان الإيقاعية . وليس بصحيح ما شاع عن ستْرافنسكى من أنه دأب على التحول من مذهب موسيقى ، إلى آخر طوال حياته الفنية ، فإننى لم ألمح قط فى موسيقاه ما يؤيد انحرافه عن طريق الكلاسيك فى مؤلفاته الأولى أو الأخيرة خصوصاً فى البناء الموسيقى ، وفى ضبط النفس فى التعبير ، ورغماً عن تطور مادته الموسيقية ولغته الموسيقية ظل دائماً واضحاً جلياً ، وعرف كيف يتم التوازن العام بين قواعد البناء وبين استخدام المواد الموسيقية المفضلة فى التعبير الموسيقى بالرغم من مبتكراته الجريئة فى الإيقاع المركب Polyrythme وفى الهارمونية العصرية . وتوزيعاته الأوركسترالية شفافة وجلية ، رغم استخدامه للحشد الهائل من عازفى الأوركسترا .



ستْرافنسكى

والأدوار التى يسندها لكل آلة مفردة أو مشتركة مع أخرى نهائية ولا يمكن استبدالها بأخرى دون أن يلحق الضرر من جراء ذلك بالكيان الموسيقى للقطعة . وهو مقتصد إلى أبعد حدود الاقتصاد فى استخدام الآلات فى التعبير ، ويشبه من هذه الناحية موتزارت فى سيمفونياته الأخيرة . فلن نجد عنده آلة تدعى العزف بالاشتراك مع آلة أخرى أو مجموعة أخرى من الآلات إلا بحساب ، وفى الحالة القصوى التى يقتضيها التعبير الموسيقى وحسب . وفوق كل هذا فقد عرف كيف يبنى نماذجه تماماً بنفس قوة التوازن العام التى كان يبنى بها الكلاسيكيون موسيقاهم . ويمكن الرجوع فى ذلك موسيقى (باليه أبولون ميزاچيت) أو أية سيمفونية من سيمفونياته أو ذلك الكونشرتو الكبير الذى كتبه عام ١٩٤٦ لأوركسترا الوتريات ، فهى كلها

آيات على الكلاسيكية فى هدفها المطلق ومنهجها . ونجد أيضاً فى موسيقى بروكوفييف الأمثلة الكثيرة على الكلاسيكية نذكر منها سيمفونيته المسماة بالكلاسيكية وسيمفونيته الخامسة والصوناته التى كتبها من مقام « رى » كبير للفلوت والبيانه عام ١٩٥٤ وكتب لها صيغة أخرى لتعزف من الفيولينه والبيانه .

• • •

من كل هذا يتضح لنا إذن أن الكلاسيكية منذ نشأت فى الموسيقى ظلت دائمة الحيوية ، وتوجد متضمنة أوفى صراحة وتختفى بقسط كبير أو قليل من كل أنواع الموسيقى التى جادت بها القرائح منذ ظهورها حتى اليوم — توجد إما فى هدفها المطلق العام ، أو فى الميل إلى الصورة والاهتمام ببنائها ، أو فى منهجها من توخى النبل فى المعانى والجلاء والوضوح فى التعبير . وليس أدل على قوة حيويتها فى العصر الحديث من أن « ألبان برج » تلميذ شونبرج صاحب المدرسة الغريبة قد أتى بظاهرة عجيبة فى مسرحياته للأوبرا . فقد خطرت له فكرة عجيبة هى إدخال نماذج الموسيقى المطلقة مما عرفه الكلاسيكيون فى أسلوب الموسيقى للأوبرا دون أن يؤثر هذا على التعبير الدرامى ، ودون أن يلحظه المستمع . ويتضح هذا من أوبرا « فودسيك » ومن أوبرا « لولو » فإن فيهما نماذج مثل الپاسكاليا والروندو والصوناته ، ومن هذا كله يحق لنا إذن القول بأن الكلاسيكية فى الموسيقى شمس لاتغيب .





من تجارب السينما الهندية

بقلم الأستاذ صلاح التهامى



منذ بدأتُ العمل فى الحقل السينمائى وأنا أشعر بمسئولية كبرى تقع على كاهل المشتغلين فى هذا الميدان . إن هذا الأسلوب الجماهيرى للتعبير الفنى الذى نشأ مع نمو حريات الشعوب وحقوقها فى القرن العشرين لا يؤدى دوره الحقيقى الفعّال . إن المنتجين السينمائيين فى بلاد كثيرة من العالم يختارون المنهج السهل اليسير للتأثير فى الجماهير ، فإذا استطاعوا أن ينتزعوا منهم ضحكات ساذجة أو يثيروا فى نفوسهم حب الاستطلاع ليصغوا بكل جوارحهم وهم يتابعون المشاهد الرهيبة أو المثيرة ، وإذا نجحوا فى استدرار الدموع العاطفية لمواقف مفتعلة تتجمع فى خلقها عناصر القدر والمبالغة فإنهم بهذا الأسلوب الرخيص ينجحون فى تحقيق هدفهم وهو جمع أموال الناس عن طريق موضوعات سطحية تافهة .

وقد كان يغلبنى دائماً الإيمان بأنه وسط هذا التيار الجارف من الأفلام التافهة لا بد من أن هناك أفراداً أو جماعات فى بلد أو آخر حاولوا محاولة جديّة من أجل خلق فن سينمائى رفيع . وبدأت أبحث عن هؤلاء الناس فى تاريخ السينما فى مختلف البلاد ، وشعرت أحياناً كثيرة بالقوة الدافعة التى تخلقها فى النفوس معرفتنا بالمحاولات الدائبة التى بذلها الآخرون فى إصرار لا يعوقه الفشل مرة أو مرات دون مواصلة السير حتى بلوغ الغاية ، وشعرت أنه من الأمور الهامة لتطوير الفن السينمائى العربى أن يعرف المثقفون خاصة ورواد السينما عامة هذه التجارب ليجدوا فيها زاداً للفكر وقوة دافعة للمساهمة الجدية فى تطوير السينما العربية ، سواء جاءت هذه المساهمة فى شكل جهد فنى أو نقد جماهيرى .



منظران من فيلم جديد يدور حول حياة العائلة التى ظهرت فى فيلم « الطريق القصير »

وقد مرّت السينما الهندية بتجارب كثيرة تميزت فى جوهرها بمحاولة تأكيد الطابع المحلى للبلاد وإن كانت قد تأثرت فى بعض المراحل بالسينما الغربية وفقدت طابعها الذاتى إلا أنها كانت سرعان ما تجاهد من جديد من أجل استعادة أسلوبها الخاص بها سواء من ناحية الشكل أو المضمون .

بدأ تاريخ السينما الهندية فى عام ١٩١٣ حينما أتم فالك إنتاج أول الأفلام الهندية « راجاهاريشاندرا » ، مقتبساً موضوعه من الأساطير الشائعة فى البلاد . ويروى الفيلم قصة ملك تنازل عن عرشه لشحاذ فقير ، ثم غادر بلاده إلى جبال الهملايا بحثاً عن الحقيقة . وقد نجح الفيلم فى إثارة خيال الجماهير لأنه عبر عن تقاليدهم ومعتقداتهم ، وتبع إنتاج هذا الفيلم مجموعة كبيرة من الأفلام التى تعرض قصص الأساطير فى إيقاع بطىء تفرضه طبيعة هذه الموضوعات . وإلى جانب هذه الأفلام بدأت تظهر أفلام تعرض جوانب من تاريخ الهند .

واستمرت الأساطير والموضوعات التاريخية مسيطرة على الأفلام الهندية حتى حوالى عام ١٩٢٥ حينما بدأت هذه الموضوعات تفقد جمهورها ، إذ اجتذبت الأفلام الأمريكية اهتمام رواد السينما الهندية بالحلقات المثيرة وأفلام العصابات ، واضطرت السينما الهندية إلى مسايرة هذا التيار الجديد ، فأخذت فى تقليد أفلام هوليود فأنتجت أفلاماً خالية من أية حقيقة اجتماعية أو إنسانية ، إذ انحصرت موضوعات هذه الأفلام فى عرض جرائم القتل الغامضة أو قصص مغامرات رجال العصابات من سفاكى الدماء ذوى القلوب الذهبية الذين يسرقون الأغنياء ثم يلقون بالفضلات للفقراء . وقد كانت هذه الأفلام هندية فى اسمها فحسب ، ولكن طابعها كان أمريكياً خالصاً ، حتى إنها لم تتورع عن نقل أساليب الحياة التى لا تتفق وتقاليد الهنود ، مثل تبادل القبلات أمام الناس وغير ذلك من الأساليب الغربية .

وبالرغم من هذا التيار الجارف الذى نتج عن عرض أفلام هوليود فى الهند ، فقد برز فى ميدان السينما الهندية عنصر جديد أكثر وعياً وتقدماً ، ساعد على خلقه اهتمام أئمة الأدب الهندى من أمثال طاغور وسارات شاندرو وبرم شاند بالسينما . وقد أدى ذلك إلى إنتاج عدد قليل من الأفلام الهندية ذات القيمة الفنية منها فيلم « باليدان » الذى اقتبس موضوعه عن قصة لطاغور ، وفيلم « لعبة العربة » الذى عرض قصة كلاسيكية تصف حياة راقصة فى أحد القصور ، وفيلم « القنبلة » الذى ظهرت فيه شخصية غاندى وهو يدعو إلى الوحدة بين المسلمين والهندوس . وقد صودر هذا الفيلم أول الأمر ، ثم أفرج عنه ثانية تحت اسم «عظمة الإله» .

وفى ذلك الوقت بالذات الذى بدأت فيه الأفلام الهندية تستعيد طابعها القومى ، ظهرت السينما الناطقة عام ١٩٣١ فارتدت بالأفلام الهندية ثانية إلى مجرد استعراض للرقص والغناء ، حتى إن أحد الأفلام الناطقة الأولى اشتمل على ٤٢ أغنية .

إلا أن استخدام الصوت فى الأفلام سرعان ما فقد جدته وانتهت فترة الاندفاع والمبالغة فى استخدامه ، وبدأت السينما الهندية مرحلة جديدة برزت فيها ثلاث مدارس محددة ، وقد اتجهت المدرسة الأولى نحو إنتاج أفلام الأساطير ذات المناظر الرائعة والملابس الفاخرة ، أما المدرسة الثانية فقد اهتمت بالأفلام الواقعية التى تصور الحياة الاجتماعية اليومية للطبقة المتوسطة ، وقد انتشرت هذه المدرسة خاصة فى استوديوهات كلكتا ، أما المدرسة الثالثة فقد نشأت فى بومباى ، واهتمت بالأفلام الاجتماعية العاطفية الخفيفة .

وفى هذه الفترة التى امتدت من عام ١٩٣١ إلى عام ١٩٣٩ أنتجت السينما الهندية عدداً من أبرز أفلامها ساهم بالعمل فيها مخرجون من أمثال شانترام وباروا وديفاكى بوز ومحبوب . وقد أحدث هؤلاء ثورة فى



منظر من الفيلم الهندى الاجتماعى « بيتنا »

صناعة السينما الهندية بمحافظتهم على مستوى رفيع من الفن والحرفية السينمائية. ولعبت دوراً هاماً فى نجاح الأفلام إذ انتشرت أغانى الأفلام على شفاه الملايين ، وأصبحت الموهبة الغنائية شرطاً أساسياً للوصول إلى مرتبة نجوم السينما فى الهند ، وتطور المضمون القصصى للأفلام الهندية إلى حد كبير للاستعانة بالقصص الكلاسيكية والكتاب المعاصرين .

وحينما نشبت الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ هبط مستوى الأفلام الهندية إلى حد كبير ، فظهرت أفلام تاريخية عاطفية غير واقعية ، وأفلام هزلية ، وأفلام تدور حول ألف ليلة الغرامية وقصص الغرام بين الشبان والشابات . وأصبحت هذه الموضوعات هى المخدر للأعصاب المرهقة نتيجة لأحداث الحرب وأهوالها . ولم ينتج فى هذه الفترة سوى فيلم واحد جدير بالذكر هو فيلم « قصة الدكتور كوتنس » الذى أخرجه شانتارام ، ويصور الفيلم تصويراً واقعياً حياة طبيب ذهب إلى الصين مع بعثة طبية ومات هناك وهو يعالج الجرحى والمرضى من الجنود . وقبيل نهاية الحرب الثانية أخرج بيمال روى فيلم « هامراهى » وصور فيه كفاح العمال الهنود ، وبهذا اقترب الفيلم الهندى ثانية من واقع الحياة .

* * *

وفى أعقاب الحرب (عام ١٩٤٦) أنتج المسرح الشعبى الهندى فيلم « أطفال الأرض » الذى أخرجه أحمد عباس ، وعرض فيه بأسلوب تسجيلى واقعى المآسى والأهوال التى نتجت عن المجاعة التى حدثت فى البنغال عام ١٩٤٤ . وقد كان هذا الفيلم أحد علامات الطريق فى السينما الهندية التى بدأت منذ ذلك الحين ، تستعيد طابعها القومى ، وتصور ظروف المعيشة فى الهند وتطورها الاجتماعى ، وتساهم فى دفع عجلة التطور للأمام .



منظر من الفيلم الاجتماعى « مونا » . إخراج أحمد عباس

وأخذ المخرجون الهنود ينظرون إلى بلادهم وشعبهم نظرة واقعية عامرة بالإنسانية المتدفقة ، فشهد العلم أفلاماً هندية أشاد بها النقاد والفنانون ، وأحرزت التقدير والفوز فى المهرجانات الدولية . ومن أوائل هذه الأفلام التى ظفرت بإعجاب العالم فيلم « فدانا أرض » من إخراج بيمال روى . ويروى الفيلم قصة فلاح هندى يدعى سامبو يتعرض هو وعائلته لتهديد صاحب الأرض لم بالاستيلاء على كل ما يملكونه فى هذه الحياة وهو فدانان من الأرض ، ويبذل أفراد العائلة غاية جهدهم ليتجنبوا هذه الكارثة ولكن دون جدوى . ويعرض الفيلم القصة بروح تفيض بالإنسانية والحب للفلاحين ، فى أسلوب يمتاز بالبساطة والواقعية .

وقد عرض هذا الفيلم فى القاهرة ولاقى إعجاباً شديداً من الجماهير كان جديراً بأن يدفع المنتجين والمخرجين المصريين إلى محاولة التأثر به ، ولكن يبدو أن مثل هذه الموضوعات الواقعية لا تلقى استجابة فى نفوس المشتغلين بالاستغلال السينمائى فى بلادنا . ولقد اقتصر الأثر الذى تركه هذا الفيلم فى السينما العربية على مشهد واحد من فيلم « الفتوة » إخراج صلاح أبو سيف ، وهو ذلك المشهد الذى يصور المجهود البدنى الشاق الذى يبذله أحد الباعة فى أثناء تجواله بعربة اليد فى شوارع المدينة . ونحن نطمع فى مزيد من التأثر بالمدارس الفنية الجدية التى تتاح لنا الفرصة لمشاهدة نتائجها .

ومن الأفلام الهندية الجديرة بالذكر أيضاً فيلم « الشريد » الذى أخرجه راج كابور ، وقام أيضاً بالدور الرئيسى فيه ، ويروى الفيلم قصة صراع بين أب وابنه ، فالأب قاض يؤمن بأن ابن الشريف يولد شريفاً وابن اللص يولد لصاً ، أما الابن فقد ولد بعد أن طردت أمه من بيت والده القاضى ، فدفعته الظروف إلى أن يصبح شريداً . ومن خلال حياة الشريد ، يعرض لنا الفيلم قطاعاً عريضاً من المجتمع الهندى ، ويلمس المتفرج طوال الفيلم شعوراً بالعطف على الضحايا الأبرياء ، كما يهدم ذلك التحيز الأعمى الذى يؤمن به القاضى ، وهو إيمان مستمد من تقاليد المجتمع القديم . وتأتى نهاية الفيلم مفاجأة للمتفرج ، ولكنها مع ذلك منطقية للغاية . وقد أثارت الممثلة الهندية نرجس الإعجاب بأدائها لدور المحامية التى دافعت عن الشريد وكشفت عن سر حياته .

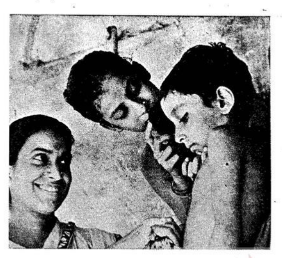
وقد بلغت السينما الهندية قمة نضجها فى عام ١٩٥٦ حينما أحرز فيلم « الطريق القصير » إخراج ساتياجت راى الجائزة الأولى فى مهرجان « كان » الدولى . وقصة إنتاج هذا الفيلم تبعث على الإعجاب وتثير الحماس الحقيقى فى القلوب . ويشعر المرء إذ يعرف تفاصيلها أن مخرج الفيلم الهندى لابد أنه قرأ وعرف الجهاد الذى بذله من قبله روسيللينى وصحبه حتى تحقق إنتاج الفيلم الواقعى الإيطالى الأول « روما مدينة مفتوحة » فى عام ١٩٤٣ .

وقد قام بالعمل فى فيلم « الطريق القصير » وحدة سينمائية مكونة من ثمانية أفراد لم يكن لأى منهم سابق

خبرة عملية بالسينما ، سوى مدير المناظر . وقد تولى تصوير الفيلم سابوترا ، وكان هذا الفيلم أول أعماله السينمائية ، ومع ذلك فقد اضطر إلى استخدام آلة تصوير عتيقة ؛ إذ كانت هى الكاميرا الوحيدة التى تيسر لهم العثور عليها واستئجارها ليبدءوا عملهم فى أكتوبر عام ١٩٥٤ . ولم يكن وراء هؤلاء الثمانية ممول ، وإنما كان لديهم مبلغ قليل من المال ، صمموا على إنفاقه لتصوير بعض الأجزاء الرئيسية فى الفيلم بسرعة حتى يتسنى لهم عرضها على المنتجين السينمائيين ومحاولة الحصول على مساعدتهم المالية ، وسرعان ما انتهى المال القليل الذى خصص للإنفاق على الفيلم ، وتوقف العمل مرتين بلغ مجموعهما حوالى عام ونصف بقيت خلالها وحدة التصوير عاطلة دون أن يتمكن المخرج أو مساعدوه من إقناع أحد بالإنفاق على الفيلم . ويصف ساتياجت راى شعوره فى هذه الفترة قائلا : « كان مجرد رؤية السيناريو يثير السأم فى نفسى ، فما بالك بالتفكير فى صقله أو إضافة تفاصيل إليه أو مراجعة الحوار ، ومع ذلك فقد كان العمل ولو يوماً واحداً يبعث على الرضا من جديد » .

وبعد كل هذه المصاعب والمشاق تحقق الحلم وقررت حكومة غرب البنغال تقديم المال اللازم لإنتاج الفيلم ، وهكذا استطاع العزم والتصميم أن ينتصرا ، وأقبلت وحدة الإنتاج من جديد على العمل فى إخلاص فى وإيمان بالعمل الذى ينهضون به حتى تم لهم إنتاج الفيلم فى شكل أثار إعجاب النقاد والفنيين فى جميع أنحاء العالم .

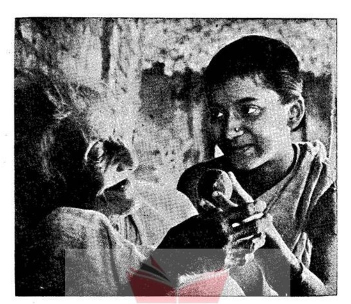
ولعل من الطريف أن نعرف أن قصة الفيلم « الطريق القصير » قد صادفت عند نشرها لأول مرة عقبات مماثلة ، فقد تقدم بها مؤلفها بانرجى إلى الناشرين ، ولكنهم رفضوا نشرها على أساس أنها لا تحتوى على حكاية ، وإنما هى تصوير للحياة فى إحدى قرى البنغال ، واستطاع المؤلف فى النهاية أن يقنع إحدى المجلات الشعبية فى البنغال بنشرها ، إلا أن المجلة التى نشرتها اشترطت أن



منظر من فيلم « الطريق القصير » . إخراج ساتياجت راى

توقف هذا النشر إذا أعرض القراء عن القصة ، غير أن القصة حازت إعجاب القراء الشديد ، فاستمر نشرها ، ثم ظهرت فى كتاب حوالى عام ١٩٢٣ ، وما زالت حتى الآن من أروج القصص ، فما تكاد تنفد طبعتها حتى يعاد طبعها من جديد .

وقد اختار المخرج ساتياجت راى هذه القصة لما تتميز به من إنسانية وشاعرية وصدق ، ولم يهتم بشكل القصة وإيقاعها وحركتها ، فقد كان يكفيه أنها تحتوى على العناصر الرئيسية التى يحتاج إليها لسيناريو الفيلم وهى العائلة المؤلفة من الزوج والزوجة وطفلين والعمة العجوز ، كما أن القصة كانت تصور أجزاء متباينة من الفقر والغنى ، والفرح والدموع ، وجمال الريف وبؤس الفقر الذى يخيم عليه ، فلم يكن هناك ما يحتاج إليه أكثر من هذا . وقد كانت هذه العناصر كلها والتعمق فى حياة الريف بمثابة عالم جديد يتفتح أمام المخرج « راى » الذى ولد وعاش حياته كلها فى المدينة ؛ ولذلك فقد سافر إلى الريف حيث بدأ يراقب الحياة وينغمس فيها محاولا أن يكتشف عن التفاصيل المعبرة والإشارات الناطقة بالأحاسيس ، وأسلوب التعبير لدى الفلاحين .



« منظر من الطريق القصير » . إخراج ساتياجت راى

وخرج الفيلم فى النهاية ليروى قصة عائلة صغيرة تعيش فى كوخ فقير بإحدى القرى الصغيرة ، ويعمل الوالد كاتباً ، ويتقاضى مرتباً بسيطاً ، بل إنه يحرم أحياناً حتى من هذا المرتب الضئيل ، وتشغل زوجته بتدبير حياة الأسرة التى تعيش على الرز ، فإذا أسعدها الحظ أضافت إليه بعض اللحم . وبينما تشغل الأم بإعداد الغذاء يلعب الأطفال فى الشارع ونرى بائع الحلوى وهو يمر منادياً على بضاعته والقطار السريع وهو يخترق الحقول ، وإحدى الفرق البهلوانية وهى تؤدى ألعابها . ويصور الفيلم حياة الناس بأفراحهم الصغيرة والمرارة والآلام التى تختلط بحياتهم اليومية . وتستمر الأم فى مواجهة مشكلة تغذية هذه الأفواه الكثيرة ومن بينها العمة العجوز التى تزيد مطالبها إلى حد يثير ضيق الأم ، فتضطر لطردها ، وتخرج المرأة لتموت وحيدة فى الغابة . وتتساقط الأمطار فى أحد الأيام فتصاب الفتاة الصغيرة بالبرد وتمرض ، ويستمر المطر ينهال على الكوخ حتى يتهاوى سقفه فلا يبقى هناك شىء يحمى الجسم الصغير المصاب بالحمى فتموت الفتاة . وفى النهاية تضطر العائلة إلى الهجرة للمدينة على حين ينساب ثعبان فى بطء ليعيش فى البيت المهجور .

وهكذا ينتهى الفيلم الذى أفاد من مختلف التجارب العالمية مع احتفاظه بالطابع القومى المحلى ، فليس هناك شك فى أن المخرج الهندى راى قد تأثر بمدرسة الواقعية الإيطالية الجديدة وعلى رأسها دى سيكا وزفاتينى وروسيللينى وتلاميذه الذين لم يلتزموا حدود التقاليد الدرامية وإنما انطلقوا فى حرية يصورون بإحساس عميق حياة المعذبين فى الأرض .

ويذكر « راى » نفسه أنه كان فى أثناء إخراجه للفيلم يذكر بإعجاب فيلم « الأرض » إخراج دوفزنكو ، ولكنه بالرغم من إعجابه الشديد بهذا الفيلم فقد كان مصمماً على أن ينبعث فيلمه « الطريق القصير » من أرض بلاده وتربتها ذاتها .

وهكذا تقدم لنا السينما الهندية كثيراً من التجارب التى تستحق أن نفيدمنها فى دعم الطابع القومى للسينما العربية .

الحكاية والقصة بين الشرق والغرب

كليلة ودمنة وحكايات لافونتين

بقلم الأستاذ أحمد أبو الخضر منسى

تهيبت هذا البحث ، ووجلت أن أكتب ، فى مقال لايعدو حدوده ولا يجاوز حيزه، ليُتلى فى صحيفة سيارة، ما يستوعبه الكتاب الضخم تمتد صحائفه ما مددتها ، ويتجلى لك فى شعوب وفصول ، وفنون وشئون . ولكن مالا يدرك كله لا يترك بعضه أو جُلُّه . وسنلج القول فى إجمال ، إنْ عازه التفصيل والإفاضة ، فعسى ألا يزرى به نقص البيان والإحاطة .

ولقد عمدنا إلى الحكاية والقصة لأنها ، فى تاريخ الأدب الشرقى والغربى ، إنما تنزل مع الشعر فى المنزلة الأولى والمرتبة العليا ؛ ولأنها أخفُّ شىء على النفس ، وأقرب الموارد لمن قرأ ليتسلى أو يفيد ؛ ولأن مدارها الهداية إلى الحكمة ، وجماعها أن تجلو لك الموعظة فى أبهى حللها وأبهج زينتها ، وعمادها أن تزفَّ إليك التجربة والموعظة فى طراز من الأمثال عجيب — وتلك الأمثال نضربها للناس لعلهم يتفكرون — كذلك كانت الموعظة فى الإنجيل والقرآن . وقد قال ابن المقفع فى ذلك : « إذا جعل الكلام مثلا كان أوضح للنطق ، وآنق للسمع ، وأوسع لشعوب الحديث » . وقال إبراهيم النظام : « يجتمع فى المثل أربع لاتجتمع فى غيره من الكلام : إيجاز اللفظ ، وإصابة المعنى ، وحسن التشبيه ، وجودة الكناية . فهو نهاية البلاغة » .

وخير الكتب كتاب أتاك بالتجاريب التى مارسها الناس من قبلك ، والناس من حولك ، ممن لبستهم دهراً ، فتفيد منها حسن التصرف لنفسك فى الحياة ، وإصابة الرشد فى سلوكك مع الناس ، لتكون مفلحاً . وقد قال بسمارك داهية الألمان المشهور : « يقول الأغبياء إنهم ينتفعون بتجاربهم ، ولكننى أفضل أن أنتفع بتجارب غيرى » . كما أن أبقى الكتب على الدهر ، وأجدرها ادخاراً ، وأطيبها مرجعاً ، كتاب يهذب ويؤدب ، ويسوق إليك الحكمة والموعظة بالأمثال والأشباه تجرى على أفواه البهائم والطير . فكأنك تعبث وتلهو ، وكأنك تضحك وتمرح ، وأنت مع ذلك فى جدٍّ بحت ، وإفادة خالصة ، تلتقط درر الحكمة ، وتجمع لُقَّى المواعظ ودروس الحياة البالغة .

والحكاية والقصة نبتت من الشرق ، ونجمت فى أرضه ، لأن هذا الشرق قديم قدم الأرض، إذ فيه نشأ الإنسان الأول ، وفيه نما وتكاثر ، ومنه تفرقت ذراريه ، وامتدت شعابه ؛ كما ظهرت فيه الأديان السماوية والعلوم الكونية . فنحن الشرقيين الواضعون للحكايات . ونحن المنمقون النوادر والقصص ، وكنا أساتذة الغــرب فيما صنف وأخرج من ضروب آدابه وعلومه وفنونه .

ففينا نجمت حكايات كليلة ودمنة ، وقصص ألف ليلة وليلة ، وقصة عنترة بن شداد ، وما إليها . وفى اليونان ، وهم شرقيون ، خرجت الإلياذة والأوديسه ، وحكايات إزوب على ألسنة الحيوانات .

وكتاب كليلة ودمنة الذى وضع حكاياته الفيلسوف بيدبا الهندى على ألسنة البهائم والطير ، ونقله إلى العربية الكاتب البليغ عبد الله بن المقفع ، كتاب جمع الحكمة واللهو معاً ، إذ يقرأ من قرأه مثلا فى باب الأسد والثور ، كيف يقطع الكذوب المحتال بين المتحابين ، فإذا هو يرشف من معين ما يتلو من ذلك وتضاعيفه شعوباً من القول الناصع ، والفلسفة العالية ، والأدب البارع ، والموعظة البالغة . وهكذا فى سائر ما يتلو من حكاياته : كالحمامة المطوقة ، والبوم والغربان ، والناسك وابن عرس ، والحمامة والثعلب ، ومالك الحزين ، وما إلى ذلك.

وكتاب كليلة ودمنـــة ، عدا ما حوى من فنون الحكمة والأمثال والمواعظ ، يعدّ من أركان الأدب وعيون مصنفاته . وقد عدّوا من ذلك لمن شاء أن يضرب فى اللغة بعرق وأن يتمكن من أعناق نواصع الكلم ، ويستقى من مشرع الفصاحة ومواردها ، ويعدّ الكاتب البابغ المالك قياد البيان والفصاحة العربية ، أربعة دواوين هى : أدب الكاتب لابن قتيبة، وكتاب الكامل للمبرّد ، وكتاب البيان والتبيين للجاحظ ، وكتاب النوادر لأبى على القالى ، ولك أن تضم إليها كتاب الأغانى للأصفهانى وخزانة الأدب للبغدادى . وكذلك هو كتاب كليلة ودمنة إلى هذه الدواوين يضم ، وفى جملة نفائس مصنفات الأدب العربى يلى الصدارة والمرتبة السنية .

والعجيب أن وزارة المعارف العمومية كانت منذ عشرات من السنين قد قررت تدريسه فى المدارس الثانوية. وبيدنا منه طبعتان قديمتان : الواحدة نشرتها وزارة المعارف العمومية، والأخرى نشرتها مكتبة الهلال . فكيف ـ ونحن اليوم فى مزيد من العرفان عن جيل سلف ، وحال جديدة من استقلال ورقى ـ يهجر ويلغى هذا الكتاب الذى جمع فأوعى من أدب وعلم وحكمة وبلاغة ناصعة ؟ إنا لنرجو إلحافاً من وزارة التربية والتعليم اليوم ، ووزيرها الهمام قد علمناه يرعى الأدب أكرم رعاية ، أن يأمر بإعادة تقرير هذا الكتاب الخالد على الدهر فى مدارسنا ، فإنه جماع الأدب والتهذيب ، وإنارة البصيرة بالحكمة والموعظة . وإن شبابنا لأحوج ما يكون فى حاضر حياته ومقبلها إلى هذه المغانم الغالية .

وقد اشتهر فى وضع القصة والرواية فى الغرب كثيرون من فرنسيين وإنجليز وغيرهم ، ليس هذا المقال مجال الكلام عنهم . أما الحكاية وهى التى نحن بصدد منها وهى موضوع هذا البحث ، فأشهر من ألّف فيها وأبدع الكاتب الفرنسى والشاعر الكبير لافونتين .

وقد سبق لافونتين إزوب اليونانى الذى وضع حكاياته نثراً قبل المسيح بخمسمائة عام ، وفيدر اللاتينى فى القرن الأول بعد المسيح . وقد عاصر لافونتين كثيرون من الكتّاب ممن اشتهروا بوضع الحكايات مثل فورتيير (Furetière) ، وبنسراد (Benserade) ومدام فيلديو (Villedieu) وغيرهم . وجاء بعد لافونتين ، فلوريان (Florian) فى القرن الثامن عشر وهو ، بعد لافونتين ، يعدُّ من أشهر من ذكرنا هنا من واضعى القصص.

أما لافونتين فلم يفْر فريَّه عبقرىٌّ فيما وضع من الحكايات فى كتابه على ألسنة البهائم والطير بالشعر البارع يصوغه صياغة الحاذق الذى يركب الكلم فى أبدع نقش وآنق تنسيق . وله فيه ألوان وأفانين يكسوها المعانى ما دقّ منها ولطف حتى تراها فى نقشها وتصويرها قد نطقت بأحسن بيان وأفصح تعبير .

● مولده وشبابه وحياته

ولد لافونتين عام ١٦٢١م . واسمه جان دو لافونتين (Jean de la Fontaine) أولع فى حداثته وغلواء شبابه بمطالعة كتب الدين ، وراض نفسه على الورع والتقوى ، والتحق بجمعية طائفية دينية يروم التهيؤ للكهنوت ولكنه برم بما انتوى ، ولم يلبث أن صد عن هذا الباب وعاف اللاهوت وما اختاره لنفسه ، فولى وظيفة أبيه الحكومية خلفاً له ، ولكنه للذى فطر عليه من الهيام بالاستقلال ، وما ركز فى طبعه من السبح فى دنيا الأحلام والخيالات ، أجم الوظيفة ولم يولها أية عناية ، فدابرها وراح إلى الشعر الذى تعلّقه منذ طرّ عذاره ، يتلوه فيما تطول يده من دواوين الشعراء قديمهم وحديثهم ، أو ينظمه فى شئونه وشجونه ، وانكبّ يتلقط الكتب يتدارسها ، فلم يدع منها ولم يذر ، لأشتات وصنوف من المصنفين ، سواء كانوا فرنسيين أو إيطاليين أو إسبانيين ، قصصيين كانوا أو شعراء ، وخلط ذلك بدراسة كتّاب القديم عباقرة الشعر والنثر منهم ، كفرجيل وهوراس وبلوتارك وأفلاطون . وتشيع للقديم وشرب منه بالكأس الروية ، حتى لقد تنسك وتعبّد فى محرابه ، مغالاة فى حبه وتقديسه . يرى مقررات معارفهم وقوانين فنونهم كأنما نزلت تنزيلا .

وتزوج وهو فى السادسة والعشرين بامرأة ، فعل من مجامل فى هذا الزواج لا رغبة فيه ولا استخارة . ينساق إليه كمن يلبي دعوة إلى مأدبة ينال منها منال العابر لا يستقر ولا يطول به الثواء . وما كان يجوز لمثل لافونتين بما غرز فى طبائعه من النفور من كل قيد وقسر أن يقدم على زواج يتنكر له ويكاشحه ، فإنه ما عتم أن ألقى حبلها على غاربها ، ونبذها هى وابنها الصغير الذى وضعته ، فكان يتيما وما هو بيتيم .

وكان فوكيه وزير المالية فى ذلك العهد رجلا وجيهاً ذا ثراء عظيم ، وفيه ما شئت من العطف والحدب على رجال الشعر والأدب ، يلوذون بكنفه ويغدق عليهم من صلاته ، فصحب لافونتين أحد ذوى قرباه ممن لهم عند فوكيه خصوصية ودالة وقدّمه إليه ، فأجرى عليه معاشاً وفيراً ، وأنزله فى قصره الفخم ، ثاوياً فى نعمة وخفض ، إلى أن تكشفت اختلاسات الوزير فوكيه ، وطرح فى السجن إلى أن مات فيه ، فآوت الدوقة دورليان الشاعر لافونتين فى قصرها . وكانت كذلك ذات رعاية ولطف بنوابغ الشعر والأدب ، فأكرمت لديها نزله وأجرت عليه رزقاً وفيراً ، فنعم بعيش أخضر ، وقر عيناً بصلات الود المتين والخلطة المتواصلة بفحول الشعر وبأفيخ رجال الأدب ممن يرتادون قصر الأميرة أمثال بوالو وراسين وموليير .

والعجيب أن لافونتين كان رجلا حظيظاً قد طارحته الأيام ودّها وصفاها . فقد لقى من دهره إقبالا لا ينقطع ولا ينضب معينه . ظفر بما يشتهى من عيش لا يحمل معه همًّا ، ولا يكلف فيه سعياً ، كأنما هو على حد قول الإمام الشافعى : « لو كلفت بصلة ما فقهت مسألة » .

أجل فقد لبث طول حياته فى رعاية وضيافة ذوى الجاه والثراء . لا يكدح لرزق ولا يهم لمشغلة ، مفرغاً قلبه لقلمه ، مكبًّا على إبداع ما تجود به عليه قريحته ، وتوحى إليه عبقريته من تصنيف وتدبيج . ما به همٌّ بملبس أو مطعم أو مسكن أو عمل . كانت حياته مذاقة من لذيذ العيش يتطعمها مدة حياته فى دهر غفول ومتعة سابغة . ذلك أنه لقى بعد وفاة الدوقة دورليان ، المثوى والقرى والرزق الوفير فى قصر مدام دولا سابليير ، وهى امرأة برزة كيّسة فاضلة ، ذات ذكاء وافر ، كان لها كذلك رعاية وحدب على رجال العلم والأدب المبرزين . فعاش فى قصرها عزيزاً كريماً إلى أن بلغ الثانية والسبعين من عمره . لقد قضى فى رحب قراها اثنين وعشرين عاماً سوية ، حتى إذا ماتت انتقل أيضاً إلى قصر صديق له قضى فيه العامين الباقيين من عمره المديد ، إذ توفى فى عام ١٦٩٥ عن ٧٤ سنة . وفى علة وفاته لزم الدار وأمسى قعيداً . وقد كتب يومئذ لصديقه الوفى الشاعر موكروا فى مرضه ، وهو على جناح من فراق الدنيا ؛ قال فيما قال : « إنه يتوقع ألا تطول بقية أيامه الأخيرة عن أسبوعين اثنين » ولكنه عاش شهرين أيضاً .

وانتخب عام ١٦٨٣ ، وكان فى الثانية والستين من عمره ، عضواً فى المجمع اللغوى المعروف بالأكاديمى ، فنعم هناك بلذات البحوث الأدبية وصحبة زملائه الممتعة من أعضاء المجمع .

● حكاياته وشعره

أخرجها للناس عام ١٦٦٨ ، وقد أشرف على الخمسين حولا . نشر المجموعة الأولى منها فى ستة كتب بعنوان متواضع فلقبها (حكايات إزوب منظومة بقلم لافونتين) ، ثم والى نشر غيرها حتى بلغت زهاء ثلاثمائة حكاية ، تجلت فيها شخصيته وعلا كعبه ، وسطع إشراق عبقريته . فظفرت بإعجاب عام كأنه السحر الحلال ، وبذكر عاطر خالد على مر الأجيال وتقلب الأحوال .

كان يقتبس موضوع حكاياته من المؤلفين القدماء كإزوب وفيدر وهوراس وأوفيد ؛ كما أخذ عن المعاصرين له من الكتاب أمثال : ابستيموس وفائر الإيطاليين ، ومارو ورينيه الفرنسيين ؛ ولم يدع أن يقبس الكثير من بيدبا الهندى صاحب كتاب كليلة ودمنة ؛ ولكنه كان فى تقليده واقتباسه الحكاية ، إنما يكسوها شخصيته ويصبها فى قالب عبقريته ، فإذا هى خلق جديد ، قد قطعت الرحم بينها وبين منشئها ، وصارت من أصلها الذى أخذت منه غريبة نائية ،

إذ كان مفزعه فى سبكها إلى نفسه، وتعويله على رأيه، قد أخذ منها بأسباب محكمات، وقد أحاط بموضوعه علماً وأبرح فناً وخلقاً.

كان يبتكر ويبدع، ويضع الحكاية فى إطار لطيف، ويطرح عليها أصباغاً من نبع قريحته الوقادة، فى نقش عجيب وحبك مسرحى بديع لا يصدر إلا من إلهام عبقريته. فما هى مجرد سرد له فى سطور، وفى الذيل منها مغزاها، كما فى حكايات إزوب، بل نسج فنان مبدع، وحبك تمثيلى مسرحى يعجب الناظرين ويطرب السامعين. حيواناته وطيوره فى حكاياته أشخاص يتحاورون ويتساجلون، قد عرفت أخلاقهم كما ينقشها لك فرداً فرداً فى أدق وصف، وأروع نقش، وأصدق تحليل. فأنت فى حكاياته تلك إنما تتلو رواية هزلية من نبع فيض عميم، ذات مائة فصل، أنواعاً وأشتاتاً، مناظرها ومشاهدها هذا الكون بأسره. فإذا أنت تناولت كل حكاية منها على حدة، ألفيتها قطعة تمثيلية كاملة شاملة، بمقدمتها وحوادثها، ومواقعها، وختامها، وما يعرضه عليك فيها من أخلاق أفرادها وحركاتهم ومختلف هيئاتهم، ومجرى حوارهم، فذاك نقش قلم رسام حاذق، والبصير الممعن الملاحظة والنظرة، ثم يتوجها تارة بالحكمة البالغة، ويذيلها أخرى بالعظة النافعة.

وقد أجمع علماء الطبيعة والحيوان أن لافونتين قد وصف بهائمه وصفاً صادقاً، ورسم نقوشها بدقة العالم الخبير. فقد نحل كلاً منها من الأخلاق والخصال، ما يطابق غرائزها، حذوك النعل بالنعل، أو ما يتفق وقسمات وجوهها وتكوين أبدانها. فالثور قد مثله لنا فى شخص الرجل الوقور المفكر ينثر الحكمة ويتمثل بالأمثال؛ والذبابة بالثرثرة والوقاحة؛ والقطة بالرياء؛ والحمار بالصبر والطيبة. لقد درس بهائمه دراسة محتفل مستقص، متحدب عليها، مخالفاً بذلك آراء رجال عصره الذين كانوا يذهبون مذهب دكارت فى أن الحيوانات ما هى إلا مجرد آلات تغدو وتروح. فأنكر ذلك المذهب الخاطئ الجائر؛ كما أنه كان يخالف كتاب عصره فى حبه البالغ الشديد للطبيعة.

والخلاصة أن حكايات لافونتين قد حظيت بإعجاب كبار الكتاب فى عهده، ولا تزال إلى يومنا هذا يتذوقها القارئون فى كل مكان باستطابة وطرب بالغين.

● أخلاقه

كان مخلصاً وفياً لأصدقائه، صريحاً صادقاً حتى قال عنه أحد أصدقائه ممن خالطوه أزماناً: «لا أعلم ولا أذكر أنه كذب كذبة واحدة فى حياته». وكان لطيفاً قوى الشعور، ساذجاً طيباً حتى لقبه معاصروه بالرجل الطيب، ومثلوه بطفل كبير ساذج، وكان مستقلا نافراً من كل قيد، لا تلين قناته للقسر، هائماً بهوى الحرية والاستقلال.

أوتى عبقرية الكتابة، ولكنه، ويا عجباً! قد ضلت عنه فى حياته ومعاشه، وجانبته فطنة التصرف والتدبير لمطالب الحياة ومقتضياتها. يلهو بالحديث ومناقلات السمر. وكانت المحافل والمجالس حبيبة إليه، له بها صبوة عجيبة. وديدنه اللهو والبطالة، كثير التقلب والتحول. وإنما نشأ هذا التقلب منه وقلة الثبات على حال من يقظة فيه واهتمام بكل ما يقع تحت حسه وبصره، فإذا هو لفرط إمعانه فيه، وإنعام النظر فى أقطاره، قد تجلت له فى أجزائه وثناياه ناحية تجذبه وتستدعى وقفة منه لديها يستغرق فيها وتستأثره.

● أسلوبه وشعره

بليغ فصيح، تنقاد له أعناق الألفاظ يصوغها ويسبكها للمعانى التى يجليها لك، سبك الصناع الحاذق، لا نابية ولا مقلقلة، ولا نافرة عن قوالبها، تأخذ ألوانها، وتلبس معارض زينتها، وتتشكل أشكالها طوعاً بحسب ما يتجه به منحى الحكاية ومذاهب موضوعاتها، فى يسر وبساطة وحلاوة فى التركيب وجزالة. وهو فى شعره مدقق ممعن فى المراجعة والمحاسبة، جاهد فى التنقيح والتهذيب، حتى لتثبت أن الحكاية التى تخرج من بين يديه لتنتشر ويتلوها الناس، لم يسلم منها من جرات قلمه، فى جملة أبياتها التى تعد بالعشرات، سوى بيتين اثنين فى مسودتها الأولى، وأصلها الأول الذى حبره ونمقه.

الممثلة والشاعر

مسرحية من فصل واحد

تأليف شارل لكليرك وترجمة الأستاذ فتوح نشاطي

الشاعر الخالد ألفريد دى موسيه قصيدة من عيون الشعر يصور فيها سهرة قضاها بمسرح «الكوميدى فرانسيز» وشاهد خلالها تمثيلية «عدو البشر» وهو فى حقيقة الواقع والأمر كان مشغولا كل الشغل عن طرفة موليير بما استرعى انتباهه فى أحد الأدراج، فقد اجتذبه منظر فتاة مجهولة هى أقرب ما تكون إلى الرؤى والأحلام بجمالها السماوى وسذاجتها الغريرة؛ والمؤلف المسرحى لكليرك يفترض أن الشاعر بعد أن كتب قصيدته عن تلك الساحرة المجهولة يلتقى بها مصادفة فى مقصورة صديقته الممثلة الشهيرة راشيل.

● أشخاص الـرواية :

ممثلة التراجيديا العظيمة راشيل.

الشاعر ألفريد دى موسيه

لور دى برانكور.

إيفون (صديقة الممثلة)

● الـزمان :

تقع حوادث الرواية حوالى سنة ١٨٤٠ فى باريس.

●

المشهد الأول

(يمثل المنظر صالون استقبال صغير فى قصر الكونت دى كاستلان أعد لتستعمله الممثلة الكبيرة مقصورة مسرحية)

(عند رفع الستار تدخل راشيل حاملة باقة فخمة من الزهور يصحبها دوى التصفيق والهتاف، فقد ألقت فى حفل أرستقراطى حاشد قصيدة رائعة للشاعر الخالد ألفريد دى موسيه : «ليلة ضائعة» وما تكاد تخفت عاصفة التهليل حتى يسمع من بعد عرف «كان» حنون).

راشيل : [لوصيفتها] لا أحد !... هل تسمعين ؟ لا أستقبل أحداً ! سنرحل على أثر انتهائى من تمثيل مشهد «هرميون».

إيفون : [ملحة] ولكن .. الوزير سيدى الكونت دى شاتل جاء خصيصاً ليحظى برؤية راشيل العظيمة على انفراد.

راشيل : لا أحد !

إيفون : [قارئة البطاقات المعلقة فى باقات الزهور] واللورد بروجهام ؟ أيمضى إلى حال سبيله ؟ والكونت دى موليه الذى لا يجازف ببطاقته إلا داخل باقات ملكية مثقلة بالحلى ؟

راشيل : [ضجرة] أرغب فى ألا أرى أحداً الليلة !

إيفون : كيف يا سيدتى ؟ أتراك تبدلت ؟ أقدّر لنا أن نلقى معبودة فرنسا وقد عادت نافرة ملولا تزهد فى بخور الإعجاب الذى طالما نشقته وهى نشوى بعطره المتصاعد ؟ هل أضحى الظفر أوهى جاذبية من أن يستوقف خاطرك الحزين ؟

راشيل : [وقد ارتدت لباس هرميون] لا أراك مصيبة فى فهمي يا إيفون . يشوقنى حقيقة فى المسرح إعجاب الجماهير التى توءخذ بنبرة هرميون الصادقة وإشاراتها البسيطة ، لكن هنا ، فى قصر آل كاستلان ، داخل هذه الصالونات الصاخبة التى يتناوب تمثيلى فيها عزف الموسيقى ، هنا حيث لا يحتفون براشيل ولا يمجدونها إلا لأنهم يرونها عن كثب ، هنا حيث أستبين فى العيون الشاخصة إلىّ شهوة ملحّة أكثر مما ألمح فيها إعجاباً خالصاً ...

إيفون : كُفّى إذن عن أن تكونى فتية وجميلة !

راشيل : لقد عدتُ بَرِمةً بهذه الجمهرة من العشاق المتزاحمين حوالى كالفراش . أتدرين ما الذى يجذبهم إلى ؟ إنه المجد ، مجدنى الذى صغته بيدى فوق مسرح مفترق .. هل دار فى خَلَد واحد منهم أن يجاهر بعاطفة حنون نحوى أيام كنت أسابق ظلى على الطرق الموحشة فى الريف حافية القدمين وحيدة ، بائسة ؟ امضى بهذه الزهور بعيداً عنى .. أريحى عينى من مرأى هذه البطاقات .. جميعها .. جميعها .. أريدنى الليلة سيدة نفسى ! [لنفسها وقد جلست إلى مرآة الزينة على حين ترتب الوصيفة باقات الزهور] لم يجئ موسيه حتى الآن ، لا بد أن سهرة نسائية شغلته عن الحضور لسماعى وأنا ألقى قصيدته . إيه .. أرانى أسعى وراء أحلام طائشة ! فلنتنفس الناسى !

[طرقة خفيفة على الباب] مَن الطارق أيضاً ؟

إيفون : إنها تلميذتك ، الآنسة دى برانكور التى تستأذن .

راشيل : هى ؟ بلا شك .. على الرحب والسعة .. فلتدخل !

•

المشهد الثانى

[راشيل .. لوردى برانكور ، ثم بعد حين الوصيفة] .

راشيل : [للور] أنت هنا يا عزيزتى لور ؟

لـور : نعم يا صديقتى العظيمة . أكاد أكون من الأسرة ، فصاحب القصر الكونت دى كاستلان قريبى . لكم رددت فى حداثتى أشعار فلوريان تحت هذه الصورة الصارمة التى تمثل أحد أجداد هذه الأسرة الكريمة ، فقد جذبنى المسرح إليه منذ ذلك العهد البعيد .

راشيل : [مجاملة فى عطف] وما زلت تتألقين فى سمائه .

لـور : بفضل تعاليمك الغالية التى تسند خطواتى المتعثرة . أعلم أنى تلميذة جهول ، غير أنى أرحب دائماً بانتصاراتك الباهرة ، وأصفق لك من كل قلبى . شدّ ما أعجب بك الحضور الليلة !

راشيل : لا تخادعى نفسك . لقد أعجبوا بى ولكنهم لم ينظروا إلا إليك . لو أنى أكثر أنوثة وأقل ولوعاً بفنّى لحسدتك على سنيك التسع عشرة المتألقة .

لـور : شبابى أعجز من أن يسامى عبقريتك ، أنتِ يا من تجمعين إليك أرواح الجماهير لتمضى بها نحو المثل العليا ، ولم يعوزك لتتسنمى قمة المجد ، أكثر من ليلة أصغت إليك فيها باريس ثم توّجتك أميرةً للمسرح أنت يا من تبعث مواهبك الفذة كورنيل حياً بعد راسين ، وينحنى العالم مشدوهاً أمام نبوغك المشرق ! أىّ حلم ! !

راشيل : [فى حرارة] الحلم جميل نعم ... لو يدوم ! ولو لم تبدده ريح النسيان العاتية وا أسفاه ! من يمجدوننى اليوم هم أول من يعزقوننى غداً . ولا أعود فأجد بعد قليل بين آلاف المعجبين غير شاعر واحد يصون مجدى من البلى .. هو الذى سمعته منذ هنيهة .

لور : موسيه ؟ إن الأشعار الجديدة التى أنشدتها منذ حين ستبقى عزيزة على من صفقوا لها معجبين . أكاد أسمعها تتغنى فى حافظتى فهى لعذوبة معانيها وروعة صورها أقرب إلى الذاكرة وألصق بالفكر : الشاعر الحالم وسهرة الكوميدى فرانسيز ، العنق الرشيق الناصع الذى ينوء بفرعه الفاحم والذى يبصر به الشاعر فجأة وهو يستعرض الوجوه بمنظاره .. فيستوقف منه النظر والفكر حتى ساعة الرحيل ، الصورة الخيالية الباهرة التى تبارى فى رسمها شاعران كبيران ، والتى استلهم فيها موسيه بيتين من شعر الشاعر أندريه شنيه .

راشيل : [تردد الأبيات المعنية]

« تحت رأسك الظريف يتثنى عنق
بض رشيق ، يكاد لفرط بياضه أن
يكسف نصاعة الثلج ! »

لور : يظهر أن لغزاً دقيقاً يستتر خلف هذه « الليلة الضائعة » وأكاد أفترض أن راشيل ربما كانت تعرف العابرة الجميلة التى تراءت للشاعر المحبوب .

راشيل : [مرحة] أبداً ! لم أمثل فى حياتى أدوار العجائز اللاتى يعمد إليهن أبطال الروايات للمسارة . فيم إذن تحلم الفتيات الطائشات ؟ ثم مايدريك أن موسيه ما زال يذكر للآن تلك الرؤيا الخفية التى مرت به كومضة البرق الخاطف ؟ هذا الرأس الجميل الذى لمحه موسيه ليلة فى مسرح إن هو فى عرفى إلا خيال شاعر . وما أحسب موسيه متأثراً إلا بروعة الأبيات التى خطها يراعه للخلود .

لور : إنك تتهمينه بما هو براء منه ! ! واعتقد ...

راشيل : ليكن . أخطأت .. انتشى إذن وحدك بهذه القصة الوجدانية المثيرة فهى من سنك .

لور : ولكنك لم تبلغى العشرين بعد .

راشيل : القلب الذى يسيطر عليه الفن يذوى قبل الأوان ويصبح مؤمناً بالأشعار الجميلة أكثر مما يؤمن بأحلام الشاعر .

الوصيفة : [داخلة] يطلبونك يا سيدتى .

راشيل : فى الحال .. أنا على استعداد .

[تخرج الوصيفة]

لكن .. يا للفوضى !

لور : [وهى تقترب من مرآة الزينة التى وضعت أمامها الممثلة العظيمة حليها بين عقود وخواتم]

اطمئنى . آخذ على عاتقى ترتيب كل شىء .

راشيل : أمضى إذن وأنا واثقة بسلامة حليى من الضياع .

●

المشهد الثالث

[لور .. ثم .. الزائر ..]

لور : [لنفسها وهى تجرب الحلى التى تجمعها]

تروقنى هذه اللآلىء الصافية ! هذا الخاتم فى إصبعى يغرينى بالزهو والعجب . يا لدنيا المسرح العجيبة ! ترى ما الذى حل براشيل هذا المساء ؟ إنها تبدو كئيبة متجهمة . أيكون لانقباضها علاقة بهجات ذلك النقادة الظالم الذى ادعى أنها خيبت آمال أصدقائها فى

رواية « بايزيد » على أن هذا محض افتراء ، فما رأت عيني سلطانة أروع وأجمل منها في دور « روكسان » . لقد دافع عنها موسيه وأحسن صنعاً . فالجمال حقيق بكل تقديس وعبادة !

[يدخل الزائر فلا تلحظه لور وقد جلست مستدبرة الباب . الزائر غاية في التأنق ، يلبس فراك السهرة والصدار الأبيض]

الزائر : مساء الخير يا راشيل !

[تلتفت لور فيتولى الزائر عارض من الدهشة ، هزة نفسانية يكبحها في الحال]

[يملك روعه وقد تبدلت لهجته] أوه . عفواً ، آنسة . ما كنت أتوقع ودهشتي لا تحدّ ... طرقتُ متطفلا ، ودخلت دون استئذان .

لــور : أبداً يا سيدي . لكن راشيل تمثل الآن مشهد هرميون ، فعجِّل إن أردت مشاهدتها .

الزائر : هل أنشدت بعض أشعار ؟

لــور : نعم .. أرق وأعذب قصائد الوجدان !... أبيات شجية للشاعر موسيه تلتها علينا منذ لحظة قصيرة بين الإعجاب والتهليل . ذكرى « ليلة ضائعة » عمل أستاذ قدير .

الزائر : قرأت أخيراً هذه الأشعار الجديدة ، وتمنيت لو أسمعها من راشيل ، لكني وفدت متأخراً . أنا أيضاً أعدُّ موسيه شاعري المفضل . يشوقني فيه فنه الساحر : ذلك المزيج البارع من الحنان الصادق والأسى العميق .

لــور : حُرِمْتُ علىَّ مطالعة « قصص إيطاليا » غير أني نعمت بقراءة « فانتزيو » وشاركت نينون « أحلامها الذهبية » . لكن لنعُدْ إلى قصيدة الليلة . آه ! يا سيدي لو تدري كم أجهدت ذهني في التقصي عن مجهولة الليلة الضائعة أهي كميل أم سيسيل ؟ من تكون يا ترى تلك الفتاة الصبوح ذات العنق الناصع . من ؟

الزائر : إنها العذراء الفاتنة التي تشبه الاثنتين على غير علم منها .

لــور : [متابعة فكرتها] وهكذا قُدِّر للملهمة أن تجهل القصة الرائعة التي ألهمتها . لو أنها كشفت عن هذا السر لعادت به جدفخورة !

الزائر : أتظنين ؟

●

المشهد الرابع

[المذكوران .. الوصيفة ..]

الوصيفة : أوه . عفواً . جئت أبحث عن فراء سيدتي [تبصر بالزائر] أنت مسيو دي موسيه وما وقوفك هنا ؟ تعال ! كيف يمجدون راشيل وتهجرها ؟!

موسيه : أسير إليها في الحال .

الوصيفة : عجِّل . فقد تكاثر من حولها المعجبون (تخرج)

●

المشهد الخامس

[موسيه .. لور ..]

موسيه : [للور وقد بهتت مأخوذة حيرى] ثقي أني ما استرقت سرَّك إلا بالرغم مني ، فلولا هذا اللقاء العزيز الذي لم يكن ليؤمله قلبي لقدمت نفسي إليك لأول بادرة . إن العابرة المجهولة التي تطوِّف في سماء قصيدي قمين بك أن تعرفيها . تأملي هذه المرآة ! المجهولة الجميلة هي أنت .. كنت ترتدين تلك الليلة ثوباً وردياً ، وكنت قد وصلت متأخراً إلى المسرح — فجأة — وبينما كنت أجيل بصري في أرجاء تلك « الصالة » التي استحوذت

عليها سخرية « ألسست » اللاذعة فجعلتها تضج بالضحك والإعجاب ، لحتك فى مقصورتك .

لـور : [فى خفر صادق] أمسك يا سيدى . لا تزد حرفاً أرجوك ! أرى لزاماً علىَّ أن أفارقك .. فما إخالك إلا شاعراً بالضيق الذى طوَّح بى إليه اعترافك الآن . إنى جدُّ خجلة !

موسيه : وأنا جد سعيد . هذه الليلة الهانئة تبدد جهمة الليالى العاصفة التى تملأ قلب الشاعر بالشك المقيت . إن أشعارى التى تحبينها هى صفوة ما كتبت ، ولقد بتُّ أستحسن ما تفضلين فى قصائدى من شعر طهور وروحى علوية مادام قلبك العذرى قد خفق لها خفقة الإعجاب . نعم .. صدقينى يا آنسة ، نينيت ونينون أختان لك ، أراهما على صورتك ، لهما عيناكِ وصوتك . إنى لم أعد أستطيع أن أفصل عن خيالى الفنى هذه الأبيات التى رسم لك فيها شينيه صورة مخلدة :

« تحت رأسك الظريف ينثنى عنق بض رشيق يكاد لفرط بياضـــه أن يكسف نصاعة الثلج » .

لـور : عندما أنشدتنا راشيل هذه الأشعار تأثرت بها نفسى أقل بكثير مما تأثرت الآن . لقد تجلت لى فجأة بهجتها السحرية ، وها أنذا أستعيد ذكرى تلك السهرة التى قضيناها « بالكوميدى فرانسيز » فى أدق تفاصيلها ، ولأول وهلة تتضح فى عينى معالم قصيدتك وتتناسق . أذكر وقد جلست فى محاذاة والدتى أنى شعرت بنظرة ملحَّة تحوم حولى مرتقبة نظرتى .. يا للعجب ! بينما كنت أغرب فى الضحك متفكهة بمشهـــد « أوورونت » لم يهجس ببالى أنى كنت أحيا قصة غرامية

- عجيبة ! هل كنت تتابع الرواية أنت الآخر ؟

موسيه : ما كنت أرى سواك . لقد تبعتك فى فترة الاستراحة القصيرة ، وحُمت حواليك أتملى محاسنك الغضة . وإذ أنت توشكين أن تعودى إلى مقصورتك سقطت منـــك عفـــواً مروحتك فخففت لالتقطها وقدمتها إليك واجف القلب واليدين ...أتذكرين ؟

لـور : [حالمة] نعم أذكر ! تلك الليلة تعاودنى اللحظة اللحظة كالذكرى السعيدة !

موسيه : ليلة أقل سحراً وقداسة من التى تعود بك إلىَّ مازجة جميع أعطار العالم بعطرك الشذىّ . أنت وأنا يا للغبطة و! ومع ذلك ما أرانى أجترئ على أن أصعِّد فيك بصرى أنت وأنا يا مليكة العطور والزهور . ألا ليت الزمن يقف بنا متمهلا . يا للساعة السعيدة التى يرود الحب فيها حوالينا موحياً إلى قلبينا العطشين أن يقتصر خمرته الإلهية مذكراً إيانا أن الحياة حلم غامض لا مغزى له إلا عند من جمعوا شتيت آمالهم فى يوم هنىّ !... أرى الدنيا تتداعى حواليك ولا أبصر فى وهج المصباح الذى ينير بقربك آنية شفافة غير عينيك النجلاوين ، وشفتيك اللتين تفوقان زهر الربيع نضارة وبهاء . أحبك !

لـور : [مقاطعة] إنى أخشى هذه الكلمة ، أخشى ألا تكون منبثقة من أعماق قلبك ، وأن تكون مخادعى بها وأنت تخدع نفسك . ألم تردّدها من قبل على راشيل ؟

موسيه : أحبك !... أنا لا أدرى عنك شيئاً ، ومع ذلك فقد . ملأ طيفك النورانى سماء خيالى فى كل وقت . هى أنت ، هى صورتك

التى كانت تتبدى لى فى ليالى سهادى، وأنت فى الحق خيالى الشعرى تجسَّم حيّاً . كل ما أعجبك فى أعمالى الأدبية ، هى أنت ! لكمْ تشفعت بك واستنجدت فى أيامى العصبية المحمومة . كنت أترقبك كما يترقب الغريق صخرة النجاة ، وكما كانت ليالىّ المدلهمة تتشوق لمطلع فجرك . أحبك !

لــور : الآن أصدّق . وبودّى لو أصارحك بما يجيش فى صدرى من أمانٍ خفية . لكن وا أسفاه . أما زلت حرة ؟ لا أدرى . شرد فكرى . كيف يمكننى أن أكون لك على حين أرى كل شىء يفصلنا . لقد تم اختيار أهلى . فهل يحق لى أن أخالف الرغبة الأبوية فأتصرف بنفسى كما يحلو لى ! .

موسيه : [محزونا] نعم أنت محقة .. أحس يدك ترتجف أكثر مما يجب بين يدى كى لا أردها إليك فى الحال . وأسفاه ! حرمت حتى هذه التعزية الأخيرة ، وأرانى ملوماً إذ تجرأت على الكلام دون أن أستوثق من أنى أطرق قلباً خالياً ، فهل تتجاوزين عن نزوتى المختبلة ؟

لــور : [مادة يدها] انسَنى ..

موسيه : وهل يرتجى فيك نسيان ؟ أتموت الذكرى التى قدّسها الألم كما تُغيَّب لؤلؤة داخل علبتها الذهبية ؟ إن الألم المقدس الذى يحيى ميت الإرادة ويشحذ الهمّة الشماء ، الألم الذى يرهف قُوى النفس ويصمد لحوادث القدر كالسنديانة فى مهب العواصف ، ذلك الألم الإلهى الذى يغسل الأفئدة المجدودة ، أحسست به اليوم لأول مرة بفضلك . سأدين لك آخر الدهر ببعث قلب جهله الكل ، وظنوا ماء الحياة فيه قد نضب !

لــور : [بعطف] الوداع !

موسيه : لا . لا ترحلى بهذه السرعة . سينتهى حلمى بعد حين غير تارك فى قرارة نفسك سوى ذكرى عفيفة . إنك قد تلمسين مدى سلطان محاسنك البريئة علىّ ، فلا تتنزلى عن جزء من طهارة قلبك . هل تروح زنبقة الوادى أقل نصاعة ، لأن ظلال السحر تطيف بجمالها الفتان ؟ قد تُمسى أحزانى أهون حملا لو أضاءتها مثل هذه الساعة الحنون . ابقَىْ أرجوك ! ! فلن تخجلك بعد ارتحالى نجوى هذا القلب الذى باح بالرغم عنه بكل ما يكن . لن تصدق بعد اليوم جميع ما يذاع عنى ما دمت تحتفظين إلى الأبد بذكرى اللحظة التى تنسمت فيها زهرة القبلة على شفتيك على حين كان فى مُكنتى وقد استشعرت رجفة يدك فى يدى أن أقطف تلك الزهرة العلوية .

لــور : [مبتعدة عنه] أقبلتَ راشيل . ترى ، هل أملك الوقت الكافى لأبثك عميق اضطرابى ؟. وا أسفاه ! لا بد لى من اصطناع الابتسام وتكتم عذوبة هذه العاطفة الوليدة . أخشى أن يخوننى ثبات جأشى .

•

المشهد السادس

[المذكوران .. راشيل .. ثم الوصيفة]

راشيل : [للوصيفة من الخارج] سأتناول الطعام فى البيت . إنى أتهالك من فرط الإعياء .

(تبصر بموسيه)

راشيل : يا للمفاجأة . أنت .. موسيه . !

موسيه : [مقبلا يدها] نعم .. قدمتُ متأخراً . كنت

مرتبطاً بسهرة، ولم أستطع الفرار .. سوف أشرح لك .

راشيل : [متخابثة] ولكني حزرت كل شيء أيها العزيز

موسيه : ترينني شديد الأسف . سامحيني

راشيل : سامحتك . وهل أملك أن أكون صارمة حيال الصديق الشاعر المحبوب الذى تقودنى حكمته وينير مجدى حماسه .. لقد هبّت ذئاب النقد تتواثب حول شخصى الضعيف ، فلم ألق غيرك يثبّت إيمانى بنفسى . ترى ، أهى الصداقة التى أملت عليك موقفك إزائى ، أم إيمانك بى ؟

موسيه : الاثنان معاً . ثقى أنى ماكتبت غير ما يجول بخاطر باريس جميعاً إنما أنت عنوان فخرنا ، بك ننفس ونزهو على العالمين . ألا فدعى الحمقى الأغرار يتزاحمون عليك رجاء النيل من عزيمتك . لن ينتزعوا من ذكرياتنا الحية « هرميون » ولا « مونيم » ولا اللهب المشبوب الذى يتطاير من هذا القلب الفتى الخفاق . اندبى يا أميرة المسرح « بايزيد » .. واندبى الملك « بيروس » ، فكل دمعة منك ترتفع بمجدك الناشئ وبفننا المسرحى أكثر ألف مرة مما نفيده من نقد جميع الناقدين .

راشيل : أشكرك وأومن بقولك : كنت الليلة فى حاجة ماسة إلى كلمة مشجعة ، إلى شعاع من الأمل . سأدرس « فيدر » عقب عودتى إلى المنزل . هذا الدور هو معقد أحلامى . قرأته عشرين مرة بعينى التلميذ ، وأطمع فى تمثيله وشيكاً .

لــور : تعملين الليلة ؟ ولكنك لم تستريحى اليوم .

موسيه : [للور] الفن طاغوتنا !

راشيل : إذن . فلا تحرر من ربقته . لور محقة .



ممثلة التراجيديا راشيل تقرأ مسرحية «فيدر» لراسين على صديقها الشاعر ألفريد دى موسيه بعد العشاء

موسيه ، أدعوك إلى العشاء معى الليلة سوف نتذاكر الماضى العزيز : عشاءنا الأول الذى كان غاية فى الفقر والظرف . أتذكر تلك الليلة البوهيمية التى خدمتك فيها بنفسى إثر عودتنا من الكوميدى فرانسيز ؟ قرأنا ليلتها فصلين من « أندروماك » بعد أن تناولنا فرحين شاياً ممزوجاً بالروم . تعال ! سنعيد السيرة من جديد .. وأكرم وفادتك .. خيراً

من الماضى .

موسيه : [وقد لحظ القلق يستولى على لور] صديقتى .
لم أنس راشيل الناشئة ، وتغريني هذه الدعوة الحبيبة . لكننى لا أجد الليلة من نفسى حافزاً للهو والمرح . وخصوصاً أنى قد وعدت بالسهر على مقال يرتقبونه من زمن مديد .. خذلنى تكاسلى مرات كثيرة . فلا أرى الهرب من الواجب مرة أخرى .

راشيل : يا للعذر الواهى ! وإن أضعت أيها العزيز ليلة أخرى ...

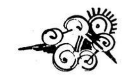
موسيه : [شاخصاً إلى لور] لا ! بتُّ والأسف يحزُّ فى نفسى على بعض « الليالى الضائعة » .

راشيل : [تتطلع نحو الاثنين ، ثم تقول وقد فهمت كل شىء] الليـلة الضـائعة ! أوثق أنت من ضياعها ؟ أراهن أنك التقيت بالعابرة المجهولة . وأن قلب عذراء فى العشرين سيحلم الليلة بالأبيات الخالدة التى أهمستك إياها إحدى هذه الليالى الضائعة . لقد اهتدت فطرة ذلك القلب السليمة إلى ما تبقى فى نفسك من صدق ونبل وحنان وإنى لأبصر وأنا أهتك سرَّك بموسيه مجهول ربما كان هو موسيه الحقيقى !

موسيه : [فى تأثر بالغ] مساء الخير يا راشيل .
[يقبـل يد الممثلة ثم ينحنى طويلا أمام لور التى تكتفى بكلمة تعبر له عن شدة تأثرها واغتباطها برفضه السهرة فى مرح]
شكراً .
[يخرج موسيه]

راشيل : [للوصيفة] على بمعطفى !
[تخف إلى لور التى تابعت الشاعر بعيونها وتقول] :
أما أنت يا صغيرتى لور فصدقينى . لك أن تفاخرى بهذا الحب [ثم لنفسها فى أسى مرير] لم يناجنى موسيه قط بمثل هذه النجوى القدسية الطاهرة !

ستـــــار



نقد الكتب

(١) فجر الأندلس

تأليف الدكتور حسين مؤنس — ٧٣٦ صفحة من القطع الكبير
نشرته الشركة العربية للطباعة والنشر
طبع بمطبعة مصر

منذ ثلاثة عشر عاماً أخرج الدكتور حسين مؤنس كتابه « فتح العرب للمغرب » فتتبَّع فيه الأعمال السياسية والعسكرية التي قام بها العرب منذ عام ٢١ إلى عام ٨٥هـ حيث انتهت بدخول شمال إفريقية — من حدود مصر إلى المحيط الأطلسي — في نطاق الدولة الإسلامية . وذكر أن الذي يستهوى النفس في دراسة المغرب وما يتصل به هو الظاهرة الفريدة في بابها التي لا يكاد يجد لها مثيلا في تاريخ الفتوح الإسلامية ، وهي إعجاب البربر بهؤلاء الفاتحين بعد مدافعة ومناجزة عن حريتهم أمامهم ، ولكنهم ما يكادون يظهرون شيئاً فشيئاً على طبيعة الرسالة الإنسانية التي يحملها الفاتحون إليهم حتى بدأت نفوسهم تهوى الإسلام ، ويشترك نفرٌ منهم في جيوش العرب ، ثم إذا بهم بعد ذلك يقودون العرب إلى الأندلس حيث يقيمون معهم صرح أجلّ دولة في تاريخ الإسلام السياسي .

كان ذلك أمراً قد استهوى بظاهرته الفريدة الدكتور حسين مؤنس منذ فكّر في إخراج كتابه الأول ، ولم يتسع المجال أمامه وقتئذ لدراسة النتائج المباشرة وغير المباشرة لهذا الفتح العظيم .

ومضت السنوات فإذا به يخرج كتابه الجديد وقد درس فيه حقبة من الزمان تبلغ خمساً وأربعين سنة ، وهي عصر واحد من عصور تاريخ الأندلس ، هو عصر الولاة من قُبيل الفتح العربي إلى قيام الدولة الأموية على يد عبد الرحمن بن معاوية الداخل .

وآثر في هذه الدراسة النزوع عن التاريخ العام إلى الدراسة المفصلة التي تتعرض للمشكلات محاولة حلّها والوقوف عند النواحي الغامضة لتجليتها ، ولا تقنع من التاريخ بالسرد والاسترسال .

فهو في الفصل الأول يطوى السنين القهقرى حتى أواخر القرن الرابع الميلادى حيث استطاع القوط الغربيون بقيادة ألاريك أن يسيطروا على مصاير القسم الغربي من الدولة الرومانية ، وكان الإمبراطور تيودوسيوس قد وصل إلى عرش الامبراطورية معتمداً على تأييدهم ومن انضم إليهم من طوائف المتبربرين من الآلان والهون وبقايا الوندال .

ومضى يحدثنا عن دولة القوط في إسبانيا التي اتخذت « طليطلة » عاصمة لها ، وقد استطاعوا أن يتحولوا إلى إسبان في وقت قصير ، على حين لم يصبح العرب إسباناً إلا بعد فترة من الزمان طويلة . ومردُّ ذلك إلى أن المقيم في « طليطلة » تنقطع الصلات بينه وبين ما يلى البرت وما يلى الزقاق ويتأقلم ويصبح إيبيريّاً ، على النقيض ممن يقيم في « قرطبة » فتظل صلته بإفريقية وما يتصل بها من بلاد الشرق ، وكان ذلك من أسباب الضعف الرئيسية في دول المسلمين في الأندلس .

وقد استعرض فى هذا الفصل أحوال إسبانيا تحت حكم القوط ومجتمعها وحالتها الثقافية ، ليخلص من ذلك إلى الفصل الثانى الذى تناول فيه فتح المغرب ، وقد اعتمد فى هذا الفصل على كتابه الذى أشرنا إليه فى مستهل هذه الكلمة .

* * *

وفى الفصل الثالث نشهد مقدمات فتح الأندلس ، ونسمع مناقشات المؤلف لآراء أغلبية المؤرخين الذين يذهبون إلى أن العرب لم يفكروا فى فتح الأندلس فتحاً كاملا والاستقرار فيه ، فيذكر أن أسلوب العرب فى الفتح هو إرسال عدد صغير من الجند ثم يكونون على أهبة إتباعه بالإمداد ، وأن هذا الفتح لم يكن مجرد مغامرة صادفها التوفيق ولكنه كان فتحاً مدبراً ، كما يناقش القصة التى تجمع عليها المراجع العربية من أن « يليان » هو الذى دعا موسى بن نصير لغزو الأندلس.

* * *

ويتابع المؤلف فى الفصول التسعة الباقية الكلام على عصر الولاة ثم صراع العرب والبربر حين أخذت سياسة يزيد بن أبى مسلم تمعن فى الاستبداد بالبربر ومعاملتهم بالعسف » .

ويطلعنا المؤلف على جوانب من هذا الصراع وما كان له من نتائج حتى يبلغ بنا إلى مشاهد قيام حركة المقاومة النصرانية وانصراف العرب إلى المنازعات عن صيانة دولتهم حتى قضت هذه المنازعات على أعداد كبيرة منهم ، وصرفت جهودهم عن مراقبة الجزيرة .

وفى الفصلين التاسع والعاشر يقف بنا أمام المجتمع الأندلسى ويطيل الوقوف عند النظم متقصياً أصولها ومتتبعاً تطوراتها عشرات السنين فإن ظواهر التاريخ لا تطفر من الأرض ، بل تنبع من أصول وتمضى فى خطوط تحددها الظروف والأحداث .

ومن الفصول التى يعرضها علينا فصل لم يسبقه فى التعرض له مؤرخ عربى قبله ، وهو الفصل الذى تناول فيه فيه فتوح المسلمين فى غالة أى جنوبى فرنسا ووسطها . وهو فصل يكشف عن جوانب من أمجاد المسلمين كانت مجهولة فأزاح عنها الستار .

(٢) نهاية الأرب فى معرفة أنساب العرب

تأليف أبى العباس أحمد بن على القلقشندى – تحقيق الأستاذ إبراهيم الأبيارى – ٤٩١ صفحة من القطع الكبير
نشرته الشركة العربية للطباعة والنشر – طبع مطبعة مصر

مؤلف هذا الكتاب هو شهاب الدين أبو العباس أحمد بن على القلقشندى الذى أنجبته « قلقشندة » القرية القائمة إلى الجنوب من مركز طوخ بمديرية القليوبية عام ٧٥٦ ﻫ وتولى ديوان الإنشاء عام ٧٩١ ﻫ فى عهد المماليك .

وهو صاحب كتاب « صبح الأعشى فى قوانين الإنشا » أضخم موسوعة إنشائية عرفتها المكتبة العربية، تناولت فنون الأدب والتاريخ ونظام الإدارة الحكومية فى الإسلام وقد أخرجتها دار الكتب فى أربعة عشر مجلداً .

أما كتابه الذى حققه الأستاذ إبراهيم الأبيارى وهو « نهاية الأرب فى معرفة أنساب العرب » فهو أحد كتابين ألفهما القلقشندى فى بابهما .

فأما الكتاب الآخر فهو كتاب « قلائد الجمان فى التعريف بقبائل عرب الزمان » . وهو بسبيل نشره أيضاً بعد أن قام بتحقيقه .

* * *

وكتاب « نهاية الأرب » يتناول فيه القلقشندى علم الأنساب وفائدته . ثم يبين فيه من يقع عليه اسم العرب وذكر أنواعهم ، ثم التعريف بطبقات الأنساب وذكر مساكن العرب القديمة التى منها درجوا.. وألم فيه بعمود النسب النبوى فذكره وما تفرع منه من الأنساب .

ثم فصَّل الكلام على القبائل العربية ؛ واصلا كلَّ قبيل منه بقبيله ، وملحقاً كلَّ فرع من فروعها الحادثة بأصوله .

وقد رتَّب القلقشندى هذا الكتاب على حروف المعجم ليكون أسهل فى استخراج قبائله ، وأقرب إلى التناول لمن يرجع إليه .

وختم المؤلف هذا الكتاب بقسم كبير ذكر فيه ديانات العرب قبل الإسلام ، وبفصل ذكر فيه أموراً من المفاخرات الواقعة بين قبائلهم ، والحروب التى وقعت بينهم فى الجاهلية ومبادئ الإسلام . ثم بفصل ذكر فيه نيران العرب فى الجاهلية

أما الفصل الأخير فقد تناول فيه الكلام على أسواق العرب المعروفة فيما قبل الإسلام .

وأسلوب الكتاب هو أسلوب القلقشندى المنشئ البليغ الذى وضع كتاب « صبح الأعشى فى قوانين الإنشا » يؤيده علم المؤرخ الجليل .

• • •

وقد قام الأستاذ الأبيارى بتحقيق هذا الكتاب على مخطوطات ثلاث بدار الكتب المصرية . أما الرابعة الموجودة فى مكتبة باريس فلم تساعده الظروف الراهنة على الحصول عليها . ورجع فى تحقيقه إلى أمهات المراجع فى الأنساب فأثبت الصحيح من أسماء القبائل وردَّ المشوَّه على أيدى النساخ إلى أصوله الصحيحة فجاء الكتاب فى صورته الجديدة محققاً تحقيقاً دقيقاً .

وناقش فى المقدمة ما وقع فيه الناسخون من خطأ فى نسبة الكتاب ، وما لزمه من لبس فى اسم المؤلف ، وانتهى إلى الحقيقة التى تؤيد أن الكتاب لأحمد بن على القلقشندى . وأن ما ظنَّه بعض المؤرخين من أن الكتاب قد ألَّفه ابنه لا أساس له ، وأنه قد يكون الابن أهدى الأمير أبى الجود نسخة من كتاب أبيه نسخها له بخطه ، فظنها بعض الناس من تأليفه ووقعوا فيما وقعوا فيه من لبس .

وهذا الكتاب هو الحلقة الأولى فى سلسلة « تراثنا العربى » التى اعتزمت الشركة العربية للطباعة والنشر إخراجها إخراجاً فنيًّا أنيقاً ، ومحققة تحقيقاً علمياً دقيقاً .

• • •

(٣) ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات

تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم — ٢٣١ صفحة من القطع الكبير نشرته دار بيروت ودار صادر للطباعة والنشر — بيروت ١٩٥٨

حبذا العيش حين قومى جميعٌ
لم تفرَّق أمورها الأهواءُ
قبل أن تطمع القبائل فى مُلْـ
ـكِ قريشٍ وتشمت الأعداء
أيها المشتهى فناء قريشٍ
بِيَدِ الله عمرها والفناء
إن تودِّع من البلاد قريشٌ
لا يكن بعدهم لحىٍّ بقاء

• • •

هذه الأبيات يجب أن يتمثلها كل عربى فهى دعوة صريحة إلى الوحدة والترابط قالها شاعر عربىٌّ فى القرن الأول الهجرى هو عُبَيْد الله بن قيس بن شُرَيح بن مالك من بنى عامر بن لؤى ، وكان شاعر قريش فى العصر الأموى ، خرج مع مصعب بن الزبير على عبد الملك بن مروان ، ولُقِّب بالرُّقيَّات لأنه شبَّب بثلاث نسوة سُمِّين جميعاً رُقَيَّة .

• • •

وقد اتخذ عبيد الله بن قيس الرقيَّات طريقة فى الشعر الغَزَلى يصل بها إلى مذهبه السياسى الذى كان يدين به ، وقد أطلق الأستاذ الدكتور طه

حسين على هذا اللون من الشعر اسم الغزل الهجائى ، وقال إن خصلة جميلة رقيقة مؤثرة كانت تظهر فى شعر الرجل ولا نجدها عند غيره من الهجّائين ، وهى أنه كان يخاصم الرجال دون النساء ، وكان يتخذ النساء وسيلة إلى حرب الرجال فكان يحرص على ألا يؤذيهن فيحتاط حين يتغزل بإحداهن فيزعم أن ما يرويه قصة وقعت له فى المنام ، وهو بهذا الغزل فيهن يريد أن يتملق هؤلاء النساء ، ويرضيهن عن نفسه . ويحبب إليهن هذا الغزل الهجائى الذى كان يسوء أزواجهن وأبناءهن وعصبيتهن .

وشعر ابن قيس الرقيات يمتاز إلى جانب رقته بقوته ، وهو لون من الشعر قد أحسن الدكتور محمد يوسف نجم حين أخرجه إلى الناس فى هذا المظهر الرشيق وبهذا التحقيق الدقيق .

وقد اعتمد الدكتور نجم لهذه الطبعة مخطوطات أربعاً أولها مخطوطة مكتبة « عاشر أفندى » الذى جعلها النسخة الأم ثم ثلاث نسخ فى دار الكتب المصرية .

وقد أصّل أبيات الديوان على ما انتثر من شعر الشاعر فى مصادر اللغة والأدب والتاريخ ، فخرّجه منها ، وأثبت اختلاف الروايات فى الهوامش ثم أتبعَ ذلك بالشرح والتعليق .

* * *

هذا وقد ضبط الأستاذ المحقق « مسكن » — وهو الموضع القريب من أوانا على نهر دجيل وكانت وكانت فيه موقعة بين عبد الملك بن مروان ومصعب ابن الزبير فقتل هناك مصعب — بفتح الكاف بعد سين ساكنة . على حين ضبطه ياقوت بالعبارة بالكسر ، ونص ياقوت فى معجم البلدان على الشذوذ فى هذا الضبط ، وهذا الضبط فى القصيدة الرابعة عشرة من الزيادات ص ١٨٤ وفى فهرس الأمكنة ص (٢١٥) وضبطه الدكتور نجم بالفتح والكسر فى (ص ١٩١) وبالكسر وحده فى (ص ٢٣) .

ولكن هذا لا يغض من الجهد الذى بذله المحقق ، وهو عمل يستحق التقدير .

حسن كامل الصيرفى



الحياة الثقافية فى شهر

المناظر الطبيعية

عرض وتقديم
بقلم الأستاذ محمد صدقى الجباخنجى

نستطيع أن نفهم أن البحث الذى يتم على شكل محاولات للاقتراب من الطبيعة ليس صورة مشوهة لها .

ويظهر ارتباط الفنون بالآداب فى القرن الرابع عشر نتيجة للرغبة فى تصوير الأسطورة التى ينسجها الخيال ، فآداب « دانتى » Dante وأشعاره ترتفع إلى أعلى صورة فى التصوير اللغوى ،وإن تأثر المصور « جيوتّو » Giotto (١٢٦٦ – ١٣٣٧) فى الطرف الآخر بهذا البيان اللغوى . هو محاولة إخضاع الأسطورة لمنهج العقل الذى لا يقتنع إلا برؤية الشىء الملموس . أى صياغة المعانى الأدبية لصور الأشكال وإعادتها إلى عالمها الحسى المجسم الذى يرتفع بها فوق مستوى الفكر المجرد بنقلها على طبيعتها، وفى صورتها الحية الملموسة .

وليس عجيباً أن ينحو « جيوتّو » بفن التصوير ناحية الطبيعة التى هى مصدر كل نهضة فنية تقوم على أساس جديد ثابت ، بعد أن ظل هذا الفن قرابة ثلاثة عشر قرناً غارقاً فى مصطلحات ورموز غامضة .

استطاع « جيوتّو » أن يستخلص المميزات النوعية للأشخاص والأشياء المتنوعة الأشكال. فإذا رضينا أن نجعل من « جيوتو » أباً للمصورين ، باعتباره أول من عُنى بالظلال والأضواء التى أكسبت الأشكال صورها المجسمة على لوحاته بألوان زاهية وفى صفاء وحيوية تقربها من الطبيعة ، وإذا رضينا أن نعتبر فنه استهلالا لفن التصوير فى عصر النهضة – الإيطالية – التى دفعت الفن إلى ذروة المجد والخلود ، فإننا نلحظ كذلك أنه كان أول من استعان بالمنظر الطبيعى بدلا من الحاجز الخلفى Background المذهّب الذى كان مصورو العصر القوطى يلجئون إليه كأرضية فى اللوحات المصورة التى تمثل العذراء مريم والقديسين .

● الطبيعة

وأصبح المنظر الطبيعى من بعده . بدعة استهوت فنانى القرن الخامس عشر فتناولوه بحذر وحيطة أحياناً، وبجرأة ومهارة أحياناً أخرى على لوحات تمثل « طرد آدم وحواء من الجنة » و « رحلة ملوك المجوس » و « العذراء والمسيح فى المهد » وإلى غير ذلك من الموضوعات الدينية التى دعت بطبيعتها الفنانين إلى الاهتمام بالبيئة الموضوعية فى الطبيعة Naturalism .

وبدأ الفنانون يتبارون فى ابتكار يخرجه كل واحد منهم ممهوراً بطابع يتميز فيه على غيره بلون خاص مصدره الطبيعة نفسها ، وأصبحت قيمة كل فنان فى ذلك العصر تقدر بقيمة ما تستحوذ عليه نفسه من شعاع عبقرية قادرة على أن تخرج شيئاً جديداً من صور الطبيعة.

● الواقعية

وتلى هذه الخطوة محاولة أخرى أراد بها الفنان التثبت من حقيقة الموجودات عن طريق العمل على تسجيل صورها ونقل أشكالها الذاتية الملموسة ، متوخين فى ذلك اتباع قواعد تشريحية ونظريات فنية ساعدتهم على المطابقة الشكلية بين الحقيقة والعمل الفنى . واستطاع



« البستانية الحسناء » . اسم من خمسين اسما أطلقها المصور رافاييللو على لوحاته التي صورها للسيدة العذراء ، وفيها تبدو الطبيعة الفلورنسية



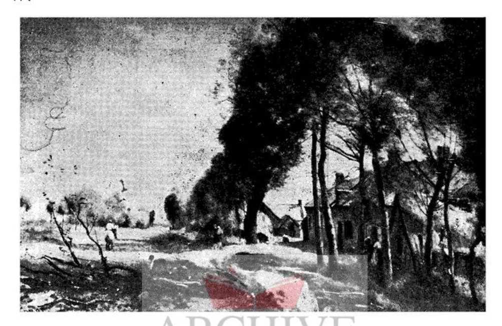
« الجيوكوندا » . هي صورة « موناليزا » غادة فلورنس كما رآها المصور ليوناردو دافينشي في القرن الخامس عشر

الفن على هذا النحو أن يحقق في أبلغ صوره مظاهر الحياة المتنوعة ، لينفذ إلى المرحلة الثانية : مرحلة الواقعية Rea ، وهي إثبات صور المرئيات في أشكالها الظاهرة .

وترتب على هذا الإفراط في التمسك بالأسلوبين — الطبيعي والواقعي — أن اتجه الفكر إلى الاهتمام بتحديد جمال الأشياء في أوضاعها الثابتة ، للارتقاء بالفن ومحاولة إيجاد أحكام وسنن مهد لها البحث والتأمل في كيان الموجودات ، مما أدى في النهاية إلى انفصال الجمال عن الحقيقة ، وإيثار للبحث الميتافيزيقي ليعلل إثبات ما وراء حقيقة الأشياء وسر حيويتها ، مع الميل إلى كل ما من شأنه أن يصقل الفكر ويقرب العقل إلى معرفة مفردات الوجود وتعليل قوى النفس وظواهرها ، وإلى غير ذلك ، مما يعد أجرومية للفن في تحديد أوصاف الجمال عند الواقعيين .

● المثاليــة

ولازمت الفنان رغبة ملحة في مواصلة الطريق



طريق فى قرية للمصور الفرنسى « كورو » الذى فتن بالمناظر الطبيعية وخلد جمالها بأسلوب واقعى ونظرة شاعرية

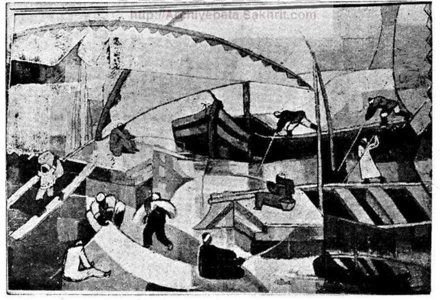
والارتقاء بمنهج الفن الطبيعى الذى بدأته طلائع فنانى القرن الخامس عشر ، إلى أن انتهى به البحث إلى ما يعرف بالمثالية Idealism وهو إخراج صورة الجمال فى أكمل أوصافه مستعيناً بالتعاليم الصناعية التى اكتسبها من كثرة دراسته للطبيعة ، فكان الفن مظهراً من مظاهر العبقرية بين أفراد استطاعوا أن ينهضوا بمظاهر الحياة إلى أسمى مراتبها .

● الجيوكوندا

ولعل أول المصورين الذين استعانوا بالمنظر الطبيعى ، وجعلوه عنصراً مكملا لموضوع الصورة هو « ليوناردو دافينشى » ومن أقواله : « إن الطبيعة هى مصدر كل شىء ، وإن الفن هو أسمى مظاهر الطبيعة » ، فلا عجب إذن أن نرى فى لوحة « الجيوكوندا » La Gioconda للحسناء « مونا ليزا » Mona Lisa ، كيف عبر المصور « ليوناردو » عن سريرة المرأة الشابة وإنسانيتها المعذبة مع زوجها العجوز بذلك الوادى المتغلغل فى أعماق الفضاء ، الذائب فى الأفق البعيد ، متعرجاً فى انعطافات هادئة ، تتردد فى جنباتها أصداء الأصوات صارخة مهددة ، وخافتة مستعطفة ، فى أنين ينساب مع أشعة الشمس الغاربة من الضوء الفضى ، موحياً بالروعة وداعياً إلى الخشوع .

ثم نرى كيف جسد كل من « كوريدچيو » Correggio (١٤٩٤ — ١٥٣٤) و « تيتسيانو » Tiziano (١٤٩٠ — ١٥٦٧) المناظر الطبيعية بمفاتنها وشاعريتها تجسيداً حسياً على لوحات كبرى بألوان تبدو كرنين الأنغام فى الموسيقى ، وللأول نذكر صورة « درس فى الحب » ، وللآخر نذكر صورة « الحب السماوى والحب الدنيوى » ، ولهذه الصورة نسخة محفوظة فى متحف الفن الحديث بالقاهرة من عمل الأستاذ محمد

« شاطىء بلطيم » للفنانة أنجى أفلاطون
الجائزة الأولى مناصفة مع الفنان سيد عبد الرسول



« على النيل » للفنان سيد عبد الرسول
الجائزة الأولى مناصفة مع الفنانة أنجى أفلاطون



« مرتفعات القرنة » — للفنان صلاح طاهر

الجائزة الثانية مناصفة مع الفنان فيكتور ذهني

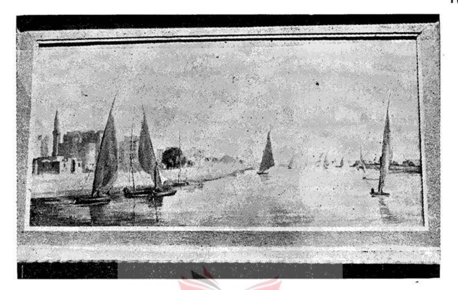
حسن المدير الحالى لمتحف الفنون الجميلة بالإسكندرية أتمّ نقلها فى سنة ١٩٢٧ .

أما « چيورچيونى » Giorgione (١٤٧٧ — ١٥١٠) فقد استطاع أن يمجد المنظر الطبيعى ، ويجعله موضوعاً أساسياً فى صورته المشهورة «الزوبعة» Tempesta التى اشترتها حكومة إيطاليا من ورثة عائلة « كادور » Cad'or فى سنة ١٩٣٠ بمبلغ ٩٠ ألف جنيه.

وكذلك فعل « تينتوريتو » Tintoretto (١٥١٨ — ١٥٩٤) و« ڤيرونيزى » Veronese (١٥٢٨ — ١٥٨٨) وهم جميعاً من أعلام مدرسة البندقية فى القرن السادس عشر .

واستطاع الفنانون الفرنسيون والإسبان والبلجيكيون والهولانديون والألمان والإنجليز أن يحذوا حذو فنّانى إيطاليا فى تمجيد طبيعة بلادهم ، فنرى على لوحات المصور الفرنسى « نيقولا پوسان » N. Poussin (١٥٩٤ — ١٦٦٥) كيف استطاع أن يجمع بين جمال المنظر فى عصره وبلده ، وبين ما ترويه أساطير البطولة فى القصص التاريخى والدينى ، وكذلك فعل « واتو » Watteau (١٦٨٤ — ١٧٢١) حين صور حدائق ڤرساى ولكسمبورج وأشجار الشانزليزية .

وفى القرن التاسع عشر أصبحت المناظر الطبيعية فرعاً من فروع فن التصوير بعد أن تحددت سماته على لوحات « كورو » Corot (١٧٩٦ — ١٨٧٥) الذى تخصص فى تصوير المناظر الخلوية ، وأفرد لوحاته كلها للتغنى بمفاتن طبيعة بلاده ، و« دياز » Diaz (١٨٠٨ — ١٨٦٧) ، و« چول دوبريه » Jules Dupré



« النيــل » للفنان فيكتور ذهني

الجائزة الثانية مناصفة مع الفنان صلاح طاهر

(١٨١١ — ١٨٨٩) ، و « روسو » Rousseau (١٨١٢ — ١٨٦٧) ، و « ميليه » Millet (١٨١٤ — ١٨٧٥)، و « كلودمونيــه » Claude Monet (١٨٤٠ — ١٩٢٦) ، و « ألفــريد ســيزلى » Alfred Sisley (١٨٤٠ — ١٨٩٩) ، وكذلك فعل « كونستابل » Constable (١٧٧٦ — ١٨٢٧) فى إنجلترا .

● العصر الحديث

وفى العصر الحديث بدأت صور المناظر الطبيعية تتنفس على لوحات « پول ســيزان » Paul Cézanne (١٨٣٩ — ١٩٠٦) الذى ملك زمام الطبيعة وجعلها طوع يديه بألوان منغمة تلمس فيها أثر الهواء فى تخفيف أوزان الأشكال التى كانت من قبل تبدو ثقيلة وصماء ، واتخذ من المنظر الخلوى ميداناً لإظهار الجمال فى ذاته معتزاً بقدرته الفائقة فى تنغيم الألوان الرمادية الموسيقية الإيقاع بحس الشعراء ، بدون أن يغرق نفسه فى خداع الألوان لمجرد إثارة الإحساس ، بل يتفوق ويتميز بإظهار معالم الأجسام وتشكيلها تشكيلا حسياً جديداً وبعيداً عن مظاهر الواقعية التى كان نخشى أن توقعه فى تقليدها فآثر عليها البحث عن قوالب مبتكرة ليسكب فيها عناصر الجمال فى الطبيعة وينظم العلاقة بينها تنظيما هندسياً بتفكير وإرادة وثقة .

● مسابقة المناظر الطبيعية

ومن هذا السرد التاريخى السريع نجد أن « المنظر الطبيعى » هو موضوع يختلف كل الاختلاف عن غيره من الموضوعات التى تشغل بال المصورين كعنصر من عناصر فن التصوير — له أهدافه وأغراضه — بعد أن تحددت معالمه وسماته عبر التاريخ .

وعندما دعت وزارة الثقافة والإرشاد القومى فى شهر فبراير الماضى الفنانين إلى الاشتراك فى مسابقة المناظر الطبيعية فى الإقليم المصرى ، حددت أهدافها فى كلمة

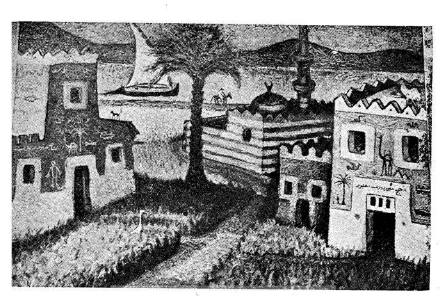


« المـرعى »
للفنان محمد صدقى الجباخنجى
الجائزة الثالثة

للسيد الوزير ثروت عكاشة، نشرت فى دليل المعرض، وجاء فيها « حينما اهتمت وزارة الثقافة والإرشاد القومى بتنظيم هذا المعرض الخاص بتصوير المناظر الطبيعية ، وتخصيص جوائز للأعمال الممتازة فيه ، كانت تدفعها إلى ذلك الرغبة فى فهم طبيعة البلاد وزيادة التفاعل معها للوقوف على ما تحتويه من معان . فالطبيعة هى أم الفنون جميعاً ، ولكل بلد طبيعته وملامحه المميزة ، ولطبيعة بلدنا والحياة فيها تقاليدها وتاريخها ، وقيمها وفلسفتها ، وأشكالها وألوانها مما يمكن ظهوره فى فن قومى أصيل ، يضيف ثروة جديدة إلى الفن العالمى . وقد استجاب الفنانون لهذه الدعوة ، فتقدم مائة وثمانية فناناً وفنانة ، واختيرت من بينها أعمال لسبعة وستين فناناً وفنانة للعرض فى هذا المعرض ، وعبر كل منهم عن الطبيعة فى الإقليم المصرى بشعوره الخاص ، وأسلوبه الخاص ، والمذهب الذى يتفق وإحساسه بطبيعة البلاد » .

ومن كلمة السيد الوزير هذه ، نتبين أن للمسابقة هدفاً واضحاً .. هو تقويم الجمال فى طبيعة بلادنا، ودفع الفنانين إلى الاهتمام بما يثير فى نفوس الناس الحب والتعرف على جمال الريف المصرى بشمسه ، ودفئه ، وهوائه ، وصفائه ، واستقامة أفقه ، وخصب أرضه ، والحياة فيه .

وموضوع المسابقة إذن ، له أهدافه وسماته ، ومن غير المقبول الاشتراك فيه بصور تمثل « الأحياء الشعبية » أو « النيل » ، فالاختلاف بينها مثل الاختلاف بين موضوعات « الصور الشخصية » أو « الموانئ » أو « مناظر الحروب » أو « الأحداث التاريخية » أو « العلم » أو « الأعياد الشعبية » أو « الأمومة » أو « الصيد » أو غير ذلك من الموضوعات الكثيرة التى لا حصر لها ، والتى أمكن

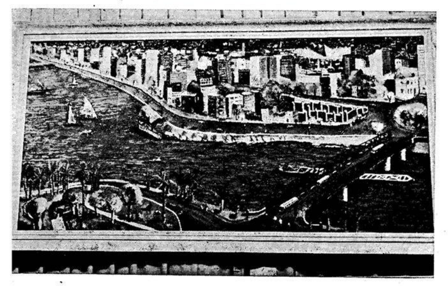


« منازل ريفية » للفنان رمسيس عزيز حنا

الجائزة الثالثة

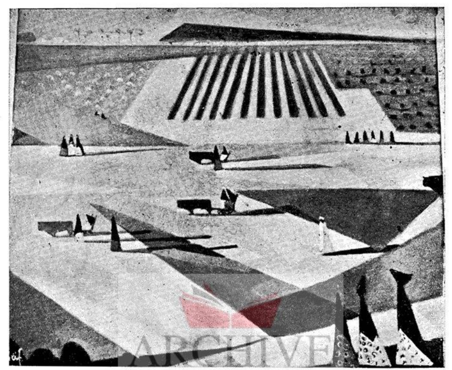
تحديد معانيها وما بينها من فروق بدقة .. فما بالنا لا نقيم وزناً لشروط مسابقة وضعت لتحدد موضوعاً بذاته ، له مفهومه ومدلوله ، وهو : « المناظر الطبيعية فى مصر » ؟

وتقول هيئة التحكيم فى هذه المسابقة : إنها استبعدت أعمال واحد وأربعين فناناً وفنانة ممن تقدموا إلى هذه المسابقة لأنها لم تف بالغرض المشروط .



« النيل » للفنان يوسف سيده

الجائزة الرابعة



« قمح ونوارج » الفنان سيف وانلى
الجائزة الرابعـــة

والواقع الذى نراه ونلمسه جميعاً فى هذا المعرض ، هو وجود أعمال كثيرة لا تمتُّ بصلة إلى موضوع المسابقة ، لأن مفهوم « المناظر الطبيعية » — كما فسرنا — وكما أجمع المشتغلون بفن التصوير على تسميتها Paysage أو Landscape يختلف عن مفهوم مناظر النيل أو الأحياء الشعبية التى نشاهدها بكثرة فى معرض هذه المسابقة .. فماذا استبعدته اللجنة إذن ؟.. وهل استبعدت الصور التى لم تبلغ المستوى الفنى اللائق بالغرض ؟..

وللرد على ذلك أقول : إن من بين المعروضات لوحات من مستوى ضعيف جداً ، وكان أولى بهيئة التحكيم فى هذه المسابقة أن تقيس الأعمال بالمقياس العلمى .

وإذا كان التفريق بين أساليب الفنانين قائماً بالفعل على حسن تقدير ما يناسب طبيعة الموضوع وأغراض المسابقة — وهنا تبدو لى جسامة هذا الفعل الذى تقع مسئوليته على كاهل أعضاء لجنة التحكيم وحدهم — فهل أحسن أعضاء اللجنة الاضطلاع بمهمة التحكيم فى حدود الموضوع والأغراض التى أشار إليها السيد الوزير فى كلمته ؟

أما الجوائز فقد كان المفروض — كما أعلن عنها — أن تكون جائزة واحدة أولى وجائزة واحدة ثانية ، وجائزتين من الدرجة الثالثة ، وثلاث جوائز من الدرجة الرابعة ، بدون الإشارة فى شروط المسابقة إلى احتمال تجزئتها.. وعلى هذا الأساس تقدم المتسابقون بأعمالهم .

ولقد رأت اللجنة — بعد عدة اجتماعات — توزيع الجائزة الأولى وقدرها ٢٠٠ جنيه مناصفة بين صورتين



« كورنيش بولاق » للفنانة زينب عبد الحميد

الجائزة الرابعة

(على النيل) لسيد عبد الرسول و (شاطئ بلطيم) للسيدة أنجى أفلاطون ، وتقسم الجائزة الثانية وقدها ١٠٠ جنيه إلى نصفين (مرتفعات القرنة) لصلاح طاهر و (ساحل أثر النبى) لفيكتور ذهنى ، أما الجائزة الثالثة فمن درجتين كل منهما خمسون جنيهاً نالها كاتب هذا المقال عن لوحة (المرعى) واستحق الأخرى رمسيس عزيز حنا عن صورة (منازل ريفية) ، ووزعت ثلاث جوائز من الدرجة الرابعة قيمة كل منها ثلاثون جنيهاً على كل من سيف وانلى (قمح ونوارج) ويوسف سيده (النيل) وزينب عبد الحميد (كورنيش بولاق) .

ومن هذا البيان نجد أن أربع صور تعتبر خارج موضوع المسابقة ، ثلاث منها تمثل النيل ، وواحدة تمثل حياً شعبياً . أما توزيع الجوائز بوجه عام ، فقد توقف على أغلبية الأصوات التى نالتها كل صورة ، وهو أمر كما نرى كان رهيناً بتقدير أعضاء اللجنة المؤلفة من الأساتذة : أحمد أحمد يوسف مدير الإدارة العامة للفنون الجميلة وعبد القادر رزق مدير الفنون التشكيلية ويوسف كامل عضو المجلس الأعلى لرعاية الفنون وعثمان رفقى المهندس المعمارى ومحمد سيد الغرابلى مراقب التربية الفنية وحسين يوسف أمين مفتش أول التربية الفنية وطاهر العمرى عضو جمعية الفنون الجميلة وعلى كامل الديب مدير الإنتاج الفنى بوزارة الزراعة وسعيد حامد الصدر وكيل كلية الفنون التطبيقية وبشر فارس ناقد فنى .

وتخلف من بينهم ثلاثة أعضاء لم يشركوا فى التحكيم وهم الأساتذة يوسف كامل وحسين أمين وبشر فارس .

أعود لأسأل مرة ثانية بعد أن أعلنت الصور الفائزة بالجوائز : هل وُفقت اللجنة فى اختيار ما يمكن أن نقول إنه يمثل جمال الطبيعة فى بلدنا ؟

إن الفنان المصور عند ما يريد أن يعبر عن الجمال فى الطبيعة إنما يمسك بهذا الجمال كحقيقة واقعة ، ثم يسعى للتعبير عنها بلغة الألوان والخطوط ، ليكشف عن فهمه العميق والعريض للعناصر التى يتألف منها المنظر الذى اختاره ، والعوامل التى دفعته واستحثت عواطفه أثناء عملية الخلق الفنى . وسواء أكانت هذه المعرفة مبتكرة أم مكتسبة أم متوارثة ، فلا بد أن تتميز بالجودة التى تؤكد وجودها وتوضح معالمها بشعور جماعى قومى لا دخل للأساليب الفنية المستوردة فيه مهما بلغت هذه الأساليب الغريبة من طرافة .

فهل راعت لجنة التحكيم ذلك ؟

وهل يتعين علينا أن نصدق كل ما أشار إصبع اللجنة إليه من صور وأن نهتف قائلين : هذه هى بلادنا فأحبوها ؟.

أرجو أن يكون الأمر كذلك فى العام المقبل .